PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **“IDEA”**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 27 - ROMA, 2 LUGLIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

RECIPROCITÀ

Un frammento di Thomas Wolfe, il romanziere americano che nella sua breve vita si conquistò un posto eminente, per la sua arte sincera, accanto ai grandi narratori, è consacrato alla solitudine, un tema, che insieme a quelli della morte, delle tenebre, del sonno, è uno dei suoi favoriti. Lo stile del Wolfe non è saggio, e quindi nè secco nè patinato da accademismo freddo, delizia di coloro che oppressi da un cinismo fondamentale non ammettono nel loro sodalizio se non gli emaciati e smunti, e pertanto translucidi. La lingua nervosa di lui può offendere l'eleganza, ma è ricca di vibrazioni, che non sono echi lessicali, ma pulsare di sangue. I suoi enunciati sono categorici: « Tutta la convinzione della mia vita riposa oggi nel credere che la solitudine, lungi dall'essere un fenomeno raro e curioso, caratteristica mia o di qualche altro solitario, è il fatto centrale ed ineluttabile dell'esistenza umana ». Esaminate, dice, i momenti, gli atti, i commentari di ogni sorta di persona, e non solamente il dolore e l'esaltazione dei più grandi poeti, ma altresì l'immensa sventura dell'anima media, constatabile nelle innumerevoli parole di odio, sdegno, diffidenza e disprezzo che ci lacerano le orecchie, troverete sempre che tutti soffrono del medesimo male. La causa prima del comune lamento è la solitudine.

Ma dopo essersi ridotto nel cerchio che tutti c'imprigiona, il Wolfe con un balzo, reclama per se stesso una solitudine prometeica. « Ma se la mia esperienza della solitudine non è stata differente da quella degli altri uomini, non ho alcun dubbio che essa non abbia toccato un'acutezza ed intensità incomparabili. Il che mi dà la più grande autorità del mondo per scrivere di questo argomento, di questa sofferenza comune a tutti, dato che credo di conoscerla meglio di tutti ».

Quando il Wolfe scriveva queste parole, aveva ventitrè anni! Non temeva l'accusa di arroganza e di vanità, perchè negava agli altri la possibilità della sua esperienza. « Per vivere solo, come io ho fatto, un uomo dovrebbe avere la confidenza di Dio stesso, la tranquilla fede di un santo monastico, l'impenetrabilità di Gibilterra ». Rovesciando poi improvvisamente i suoi paradigmi viene a questo enunciato: « L'uomo solitario, che è altresì l'uomo tragico, è invariabilmente l'uomo che ama la vita e cioè l'uomo gioioso. E in questo non vi è paradosso. L'una di queste condizioni implica l'altra e la rende necessaria ». Se il Wolfe si fosse fermato a questo disegno a doppia faccia, non tarderemmo a spingerlo tra coloro che si sono abbeverati di filtri romantici, perchè avrebbe allegorizzata la sua vita sul modulo comune, quello che potremo chiamare del *Conflictus veris et hiemis*. Ma il Wolfe ha chiara in sè la visione che questa gioia della solitudine ha radice corrosa. Intravede allora nel messaggio cristiano la condanna del suo ideale. Il senso finale della vita di Cristo, e lo scopo del suo insegnamento è che la vita di solitudine può essere distrutta dalla vita d'amore, la quale formerà in questo mondo « una confraternita della gioia; tale che gli uomini mai conobbero ».

Ancora la stessa parola: gioia. Ma come opposta questa all'altra, di sostanza e qualità sdegnosamente individuali. Il Wolfe ci fa assistere alla costruzione del castello della solitudine, e ne vanta l'architettura e si compiace della sua linea di bellezza e pregusta il diletto di rinchiudersi per sempre e di conquistare così la propria unicità; e nello stesso tempo ritrae commosso e partecipe la distruzione delle mura di quel castello e il suo crollo miracoloso, e la trionfale letizia di chi riconquista la favella che lo metterà in comunione con gli altri.

La sincerità del Wolfe, dopo il riconoscimento coraggioso della purezza del messaggio cristiano, lo afferra per trarlo al suo primo idolo. « Ed ora io so che la maniera e il senso della vita cristiana sono ben superiori alla mia, e tuttavia non potrò mai farli miei; e credo che ciò è vero per tutti gli altri uomini solitari che io nè vidi nè conobbi: atomi senza nome, senza voce, senza volto di questa terra ». Scioglie poi l'inno alla solitudine, « immortale figura delle tenebre », « amica eroica della mia vita », e l'invoca come accompagnatrice del tempo che gli resta da vivere. Povero Wolfe, non si accorgeva di trarre dalla sua fantasia la dea della solitudine, di crearla, di volerla vicino a sè, per non essere solo. Questo parlarle con tenerezza, come a persona viva, il tenerlesi accanto, la paura di perderla, rivelano quanto fosse in lui ingenuo il vagheggiamento di uno stato d'animo, ch'egli accarezzava con la morbidezza passionale di cosa viva. Una solitudine quindi che si rifletteva nella reciprocità, così intima ed ineliminabile nel cuore umano, che si forma e si riforma tra le mani convulse nell'atto di distruggerla. Il cristianesimo che ha protetto la solitudine dell'uomo, l'ha sempre però geminata di reciprocità. L'aver misconosciuta questa verità mediatrice tra la solitudine e la vita collettiva ha infranto la comunione umana, ha spezzato quella continuità specifica tra l'uomo e il suo simile, ha inflitto a lui la perdita più dolorosa, la privazione di sè, irriconoscibile in quel frammento imperfetto a cui ci riduce l'egoismo individuale e in quella massa amorfa cui ci condanna l'egoismo collettivo.

Solo la reciprocità questo bacio di riconoscimento all'altro, al fratello, al simile, ci risveglia dal torpore della solitudine, che s'aggrava prima nel sonno e poi nel coma mortale.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

L'ORSO E L'UOMO

In una delle scene dell'opera di Lope de Vega, Il miglior giudice è il re, *Don Tello, alla sorella che è in ansia per le sue avventure di caccia, declama:*

E c'è l'orso poi, che in piedi
dà l'assalto al cacciatore
e con sì strano furore,
che talvolta tu lo vedi
giù con l'uomo rotolare.

L'orso che per combattere contro l'uomo balza in piedi e poi con lui rotola. Che cos'è mai questa necessità di porsi in piedi per battersi? Sembra quasi che l'uomo nella sua posizione eretta sia sempre in istato d'assalto, se anche le bestie nel combattimento diventano bipedi. Forse è per questo che l'uomo è un eterno guerreggiatore, e che perciò ha bisogno di una pace che gli sia versata perpetuamente nel cuore. Del resto combatte con l'orso o con il suo simile, la conclusione è per lui sempre la stessa: rotolare insieme. Dopo tanti secoli questo accanito provocatore di risse non ha imparato la lezione. L'orso, siamo sicuri, dopo la prima esperienza, se esce incolume dalla lotta o non troppo malconcio, se dovesse rivedere il cacciatore fuggirebbe perchè ricorderebbe che l'essersi messo in piedi gli costò troppo caro.

Ma l'orso ha memoria ed è saggio, e l'uomo respira oblio ed insipienza.

VIZIO E VOLGARITÀ

« Il Medioevo ha dato lo scandalo di molti vizi, ma non fu mai volgare ». Così il Bernanos. E' una proposizione da meditare questa. La volgarità è la conseguenza delle idee mediocri, della loro tirannia, e del loro rigido conformismo. Il Medioevo invece fu preda delle idee ardite, che possono divenire folli, ma mai addutrici di bassezza!

Nessuno, spero, vorrà consolarsi, asserendo che il nostro tempo è volgare, ma non dà scandalo di vizi. Purtroppo l'una e l'altra degradazione lo contaminano. Di idee mediocri ne abbiamo senza fine; di idee ardite invece non vi è segno, perchè quelle che un giorno furono ardite, oggi son divenute folli. Così l'epoca nostra è folle senza grandezza, delirante e meschina, e soprattutto volgare. Corrosa da idee parassite, ignora il balzo generoso onde lo spirito raggiunge il centro stesso del ragionamento.

Forse l'ipotesi del Cuènot è più vera oggi che all'alba del pensiero. E l'ipotesi è questa: « Sono persuaso che un cervello complicato, ma come dormente ha preceduto l'intelligenza, e che una agile laringe esisteva prima del linguaggio articolato ». Scorrete certi libri e vedrete come vi dorme il pensiero; datevi a decifrare certi ritmi, e sentirete il vibrare della laringe, ma non il soffio della parola.

L'AMMIRABILE THOMPSON

Nel 1888 il grande poeta Francis Thompson, fu accolto e confortato in un convento di cappuccini di Storrington, dopo un tentativo di suicidio. Fu in quel convento che scrisse i poemi della sua prima raccolta. Vent'anni dopo nella stessa città agonizzava il Tyrrell. La notizia commove il Bremond che non esita a correre al capezzale del moribondo.

Il Tyrrell che era stato cacciato dalla comunione dei fedeli nella bufera modernista riconosce il Bremond e dà un segno visibile di gioia nel vederselo accanto. Tra i due poeti, corrono intese di cuore, e il morente ormai nell'impossibilità di parlare si affida all'amico perchè compia su di lui ciò che il suo ministero sacerdotale gli impone.

A Storrington il clima per un'anima religiosa dev'essere salutare.

NON SCRIPTUS

Un vecchio botanico, il Dodoens, chiamò il giacinto Endymion non scriptus. *Quale il motivo di questa denominazione? Ricorderete che Ajace fu trasformato in fiore, e precisamente in giacinto, dagli dèi sempre amanti di bravura. E affinchè il nome dell'eroe non fosse dimenticato ne scrissero le iniziali sui petali di ogni corolla. Non c'è da ingannarsi, guardate bene un giacinto, troverete queste due lettere: Aj, Aj... Aiace insomma.*

Il giacinto selvatico sdegnò quelle iniziali, e non porta perciò la firma d'Aiace. Ecco perchè il Dodoens lo disse non scriptus, *non firmato cioè.*

Non c'è che dire, quel botanico aveva senso di poesia e profumava di letteratura i fiori selvatici, ed il profumo era ancora buono e non dolciastro.

Ma già! gli antichi portavano i loro poeti ovunque e soprattutto all'opera, nei campi; noi li portiamo solamente a scuola.

Varius

NUOVA LUCE SULL'ORIENTE ANTICO

Le scoperte di Karatepe

Pochi avvenimenti archeologici della nostra generazione, e senz'altro nessuno a partire dalla fine della guerra, possono gareggiare, per sensazionale interesse di risultati, con gli scavi compiuti dall'illustre orientalista Th. H. Bossert e dai suoi collaboratori turchi U. B. Alkin e signora H. Ciambel sull'acropoli di Karatepe in Cilicia.

L'esplorazione, iniziatasi nell'autunno del 1947, ha portato alla luce una grossa fortezza, difesa da muraglie con torri, il cui perimetro misura circa un chilometro. Nell'interno si hanno tracce di abitazioni e, sembra, di un palazzo. Ma l'attrazione maggiore del complesso monumentale scoperto è costituita da due porte (una a sud-est, l'altra a nord-ovest) di architettura assai complesssa e, soprattutto, riccamente adorne di rilievi figurati e di iscrizioni.

Prescindendo da qualsiasi altra considerazione, il valore culturale e artistico delle sculture è già di per sè eccezionale. Si tratta infatti di una serie straordinaria ed imponente di figurazioni, che viene ad aggiungersi a quelle ben note delle città hittite della Siria settentrionale, come Karchemis, Zengirli ecc.: tutte appartenenti ad una civiltà che suol denominarsi « neo-hittita », fiorita nei primi secoli del I millennio av. Cr. intorno al golfo di Alessandretta, nella regione dove in pari tempo fu impiegata e diffusa la scrittura geroglifica hittita. Le sculture architettoniche di Karatepe consistono anch'esse, come le altre serie precedentemente conosciute, di statue di leoni e di sfingi che ornavano gli accessi dei propilei — secondo la tradizione mesopotamica — e di lastre ortostatiche con rilievi formanti scene isolate o continue, quanto mai varie per disposizione e per soggetto. Vi si riconoscono figure di divinità, di geni mostruosi, animali reali o fantastici, talvolta affrontati araldicamente, processioni, scene della vita del re e della sua corte, episodi di battaglia e di navigazione. Alcuni di questi soggetti appaiono per la prima volta nell'arte figurata neo-hittita: per esempio quelli navali, che richiamano senza dubbio all'attività guerresca e commerciale dei popoli della vicina costa cilicia. Dal punto di vista dei tipi delle figure e delle composizioni, è notevole la presenza e la mescolanza di elementi hittiti, mesopotamici e persino egiziani (ad esempio il dio nanerottolo Bes). Ma nel complesso domina un gusto stilistico unitario, piuttosto libero e movimentato, ricco di spunti caratteristici e di vivacità, pur nella intonazione rude ed espressionisticamente deforme delle figure. Si ha insomma, la impressione di trovarci di fronte ad un'arte piuttosto primitiva, o meglio provinciale, rispetto agli aulici rilievi dei vicini centri artistici siro-hittiti; ma in pari tempo estremamente interessante per la sua spontaneità e sbrigliatezza, che si avverte in ispecie nelle scene di musica e di danza.

Noi, studiosi del mondo classico e storici e critici occidentali, pur sempre, e nonostante tutto, imbevuti di tradizione umanistica, siamo avvezzi a considerare le esperienze orientali come espressioni di una monotona staticità stilistica, legata all'astrazione del simbolo; e a contrapporre loro la viva umanità, la naturalistica organicità e il dinamismo evolutivo dell'arte classica. Ma via via che ci si addentra verso una più profonda e sicura comprensione critica dell'antico oriente mediterraneo, nelle sue forme di vita e di creatività, si riconosce la estrema varietà e ricchezza dei modi di espressione coesistenti nel complesso delle manifestazioni civili e talvolta nell'ambito di ciascuna delle grandi civiltà fiorite nell'Asia Anteriore e nell'Africa mediterranea tra il quarto e il primo millennio av. Cr.; nonchè la presenza di spunti liberi, immediati, « popolareschi », a volte singolarmente moderni, della produzione figurata, accanto ai rigori tradizionali dell'arte aulica e religiosa. Ci si accorge anche — e questa potrebbe essere una delle più singolari scoperte del nostro secolo — che l'arte greca non è nata dal nulla, non è il « miracolo » di una razza eletta e predestinata sorta prodigiosamente, come Afrodite, dalle spume dell'Egeo, secondo le concezioni del classicismo dogmatico dominante qualche decennio or sono nelle nostre scuole; ma germoglia dal seno delle tradizioni e delle consuetudini artistiche mediterranee, orientali e preelleniche, delle quali è tutta imbevuta nelle sue fasi più antiche (potrei rimandare, a proposito di questi nuovi punti di vista, al mio articolo « Fondamenti micenei dell'arcaismo greco », in *La Critica d'Arte*, 1942 e al libro di P. Demargne, *La Crete dedalique*, Parigi, 1947). Ora appunto la singolare produzione figurata neo-hittita sembra essere uno degli anelli più significativi della catena che lega l'oriente all'occidente ed uno dei centri di partenza dell'« orientalizzazione » artistica del mondo greco arcaico. Un approfondito esame critico dei nuovi rilievi di Karatepe potrà dirci fino a che punto quest'arte cilicia estrosa, anarchica, dinamica, ricca di spunti curvilinei, caratterizzata da una deformante stilizzazione appuntita dei volti umani, possa entrare nel conto delle origini della concezione figurativa dominante in epoca arcaica presso i Greci stanziati in Asia Minore, vale a dire dell'arte ionica.

Ma gli scavi di Karatepe (che i fortunati ricercatori hanno illustrato in un volume preliminare pubblicato in questi giorni ad Ankara) offrono risultati ancor più sensazionali nel campo epigrafico e linguistico. Numerose iscrizioni sono state scoperte sugli ortostati delle porte, insieme con i rilievi figurati e in lastre isolate. Esse si dividono in iscrizioni fenicie arcaiche e in iscrizioni geroglifiche hittite. Ora, la lettura dei testi fenici, di facile interpretazione, e l'attento studio dei testi geroglifici hanno permesso di stabilire che, almeno in parte, essi si corrispondono: e cioè che si tratta di espressioni uniche tradotte nell'una e nell'altra lingua e scrittura, dunque di iscrizioni bilingui. E' universalmente nota la importanza che le bilingui hanno avuto per la decifrazione e la interpretazione delle epigrafi orientali e per la conoscenza del sistema grafico e della lingua degli antichi Egiziani, dei Sumeri, dei Babilonesi ecc. La famosa stele di Rosetta, con il suo testo egiziano geroglifico e demotico e con il corrispondente testo greco, sta alla base di tutta la egittologia e, in un certo senso, di tutti i moderni studi orientalistici. Sino ad oggi la decifrazione delle iscrizioni hittito-geroglifiche — nonostante la relativa conoscenza dei linguaggi hittiti scritti in caratteri cuneiformi — non era andata oltre la comprensione di qualche parola, mentre per il resto dominava la incertezza delle ipotesi contrastanti di alcuni pochi studiosi. I testi di Karatepe risolvono di colpo il problema, illuminando, attraverso la traduzione fenicia, le oscurità della scrittura e della lingua neo-hittita. Un altro dei grandi misteri dell'antico oriente è così diradato. Il vastissimo materiale epigrafico hittito-geroglifico attende di essere tutto rettamente letto e compreso, con risultati di portata incalcolabile per la conoscenza della storia e della civiltà dell'Asia Minore e della Siria.

(Continua a pag. 8)

Massimo Pallottino

Rilievi di Karatepe: Figure di musicanti

wa-mu-u TARHU(hu)-i-sa ʾ.DANA-wa-ā (MADRE)-na-?-na tá-tá -ha a-i-a-ti

.. me il dio Tarhu (dei) Danani la madre e il padre ha fatto ...

Un passo della bilingue di Karatepe. Nella prima riga il testo fenicio, nella seconda riga il testo geroglifico hittito con la trascrizione e la traduzione letterale. Il re Azitawanda dice di essere la madre e il padre del suo popolo, per volontà del Dio.

IL "PROFONDO" del fanciullo

E' di moda la cosidetta « psicologia del profondo », molto interessante, quando la si consideri come un tentativo di esplorare le profondità dove tanti misteri insospettati pur si nascondono; ma molto pericolosa, quando se ne accettino indiscriminatamente i risultati, e pericolosa, sopratutto, quando si tratti di applicarla sul terreno pratico, da coloro che vivono vicino ai bambini con intenti educativi.

Non possiamo e non intendiamo, nei limiti di un articolo, esaminare un simile complesso problema; ci limiteremo a vederne alcuni aspetti, sufficenti a dimostrarci l'assurdo di certe conclusioni e, ripetiamo, il gravissimo pericolo pedagogico che esse portano con sè.

Dicono gli entusiasti della « psicologia del profondo » che il bambino è un animaletto sudicio, che si compiace di esser tale, che rifugge istintivamente dal pulito e che i suoi educatori debbono impegnare una lotta a fondo con lui, per abituarlo alla più elementare pulizia e convenienza.

Si dovrebbe supporre, seguendo questa via, di vedere sempre bambini strillanti, piangenti e recalcitranti dinanzi a una catinella d'acqua e a un pezzo di sapone. E siccome, naturalmente, risalendo alla propria infanzia, nessuno ricorda questo orrore dell'acqua e del sapone, nè questa compiacenza del sudiciume, ci vengono a dire che ciò accade per il processo di « rimozione », per cui viene allontanato dal ricordo, con inconsapevole moto volontario, il periodo di vita, dove prevalgono ancora istinti primitivi e selvaggi, cioè noi non ricordiamo cose che ci farebbero vergognare, perchè non « vogliamo » ricordarle.

Nulla è più lontano dalla realtà di simili affermazioni. Se noi osserviamo un bambino sin dalle prime settimane, dobbiamo pur ammettere che egli dà segni inequivocabili di disagio e di impazienza ogni volta che non è pulito e dimostra sollievo e gioia quando viene lavato e cambiato. La più elementare esperienza basta, del resto, ad additarci, proprio come una delle prime manifestazioni, o meglio espressioni della psicologia infantile, il pianto del lattante che segnala alla mamma o alla nutrice l'inconsapevole scontento del piccolo, che si è sporcato, e il suo inconscio, ma imperioso, bisogno di pulizia. Del resto, anche al di fuori della specie umana, basta osservare i cuccioli, disperati letteralmente, quando, piccoli ancora e non in grado di provvedere da soli, accada loro di insudiciarsi. E dimostrano la loro « felicità » quando una mano pietosa rimedia a questi guai.

Purchè, soltanto, ci si voglia attenere alla elementare indagine dei fatti, senza deformarli o senza unilateralmente considerarne degli aspetti parziali, per costringerli entro schemi teorici precostituiti, non si può disconoscere che la pulizia risponde a un istinto elementare e non è un'esigenza creata dall'educazione.

Abbiamo detto: senza deformare i fatti e senza considerarne unilateralmente certi parziali aspetti. Son ben noti i casi di tanti bambini che strillano, invero, dinanzi alla catinella dell'acqua. Ma si tratta, non più della manifestazione elementare del piccolo, bensì della risultante dell'innestarsi di altri fattori psicologici, che vengono a modificarne la reazione base. Si tratterà, per lo più, di riflessi condizionati, stabilitisi spesso in rapporto a qualche causa accidentale: una consuetudine sgraziata di mani troppo energiche che, sulle delicate membra infantili, vengono a togliere la gioia del bagno, o un inavvertito uso del sapone, che abbia irritato le congiuntive o creato noiosi pruriti cutanei. Altra volta sarà il ricordo di qualche paura o spavento, provocato da una di quelle infinite possibili impressioni, per noi indecifrabili, che turbano tanto spesso le sensazioni infantili.

Ma si tratta sempre di fattori, che vengono a sovrapporsi e a sopraffare, secondariamente, la primitiva gioia con la quale un bimbo, perfettamente sano e normale, giuoca e guazza nell'acqua e gode della benefica sensazione della pulizia, ripercuotendosi, questo ristoratore senso del pulito, financo sulla psiche, come è dato ogni giorno di osservare a chi si accosti al bimbo con intenti medico-educativi.

Lo stesso dicasi quando, con il procedere dell'età, l'arricchirsi della sua vita psichica e del suo interesse per il mondo esterno porta al bambino altre cause di deviazioni e di distrazioni. Così, se per es. egli è intento a un giuoco, che lo appassiona, e viene invitato a interromperlo per lavarsi o per il bagno, molto spesso si ribellerà e farà capricci... ma ciò per amor del giuoco, non del sudiciume. Così come potrà anche accadere che, per non interrompere i suoi trastulli o altra occupazione piacevole, non si curi di soddisfare un bisogno naturale; e che poi gli capiti di insudiciarsi perchè vi provvede troppo tardi, nascondendo, eventualmente, gli spiacevoli effetti per timore del castigo, cosa ben diversa dal « gusto o amore del sudicio », in simili casi invocato dalla « psicologia del profondo ».

E non si pensi, d'altra parte, come si vorrebbe, che la soddisfazione di certi bisogni sia per il piccolo cosa piacevole, un divertimento quasi dei più raffinati. Se si osservano, senza « pregiudizi » psicologici, bambini o cuccioli, si vedrà quanto è laboriosa e penosa una simile funzione nel periodo iniziale di vita; il cucciolo si lamenta pietosamente le prime volte che la compie. Anzi, per la delicatezza degli organi che non sono ancora pienamente capaci di assolverla, è giusto considerarla una mezza malattia.

Il problema dell'amore del sudicio si innesta intimamente, fa tutt'uno con l'altro problema caro agli « psicologi del profondo »: quello della sessualità infantile. Quando gli assertori dell'amore dello « sporco », accedono a convenire che il bambino gode tutte le volte che viene lavato, asciugato, incipriato, ciò riferiscono a una soddisfazione di ordine sessuale, per cui prova piacere a sentirsi toccare, specialmente in certe parti del corpo. Fa davvero una penosa impressione questo nostro « ragionare » di adulti, o meglio di vecchi nel senso deteriore della parola, che viene a imbrattare il giocondo, limpido, puro riso del piccolo, che esprime così la sua gioia alla mamma, che lo avvolge nella fraganza di un lino pulito. Che il bambino goda di una sensazione tattile, è vero, perchè nei primi mesi della sua vita, tattile è la maggior parte del suo mondo sensoriale, quando ancora le sensazioni più complesse della vista e dell'udito non hanno raggiunto la piena possibilità di organizzazione ed elaborazione psichica. Ma, da questo, a dire che una simile gioia tattile sia di ordine sessuale, è ben lungo il cammino! Il che non significa d'altro lato, proprio perchè la gioia tattile del bimbo non è normalmente gioia sessuale, che non si debba avere, per parte delle mamme, la più grande avvertenza di evitare sensazioni inconscie di certe parti del corpo (cosa che purtroppo tante volte si fa quasi per gioco), le quali, stampandosi sulla psiche infantile, sono spesso alla radice di successive perversioni della più tarda infanzia.

Noi non possiamo — ripeto — toccare qui il complesso problema della sessualità infantile; ma tuttavia, in questo articolo, che vuole, sopratutto, sgomberare l'orizzonte educativo dalle ombre profonde, che queste presunte riesumazioni dell'incoscio vi hanno addensato, vogliamo ancora accennare a quell'invenzione del « complesso di Edipo » di cui tutti pur parlano con tanta compunzione!

Seguendo questa traccia, noi dovremmo imaginare i bambini desiderosi di uccidere il padre per sposare la madre, e, viceversa, per le bambine; tutti i bambini in stato di terrore dinanzi al padre per la paura di essere... evirati e le bambine animate da un senso di odio verso la madre... E anche se il bambino parla di sposare la mamma, e la bambina il padre, ciò non implica per loro la « soppressione del rivale », perchè il piccolo non sa che cosa significa « sposare » e non gli passa neppure per la testa che l'altro possa essergli di impedimento.

E' necessario ricorrere a queste tenebre, per spiegare i piccoli atti di ribellione infantile, frutto piuttosto e primo sintomo di quel prepotente bisogno di affermazione di noi stessi, che, in tutti i gradi compatibili con le tappe successive del nostro sviluppo psichico, noi portiamo dalla nascita entro di noi?

Non vi è davvero bisogno del « complesso di Edipo » per capire che i bambini sono, in linea di massima, esplicitamente o no, gelosi e invidiosi degli adulti; degli adulti che possono fare ciò cui essi aspirano invano, o per mancanza di capacità o perchè viene loro proibito. Gli adulti possono toccare gli oggetti, che i bambini devono contentarsi di vedere da lontano; mangiare i cibi che son loro vietati e che, per questo, maggiormente stimolano la loro golosità; andare e venire seconda che a loro piaccia; fare, in una parola, ciò che « vogliono » (nell'interpretazione data alla loro condotta dalla psicologia infantile), mentre i bambini si sentono ostacolati, controllati, inibiti in tutto, proprio quando più prepotente è, in certo qual modo, la spinta interiore di un essere in via di sviluppo. Naturalmente la gelosia si polarizzerà più comunemente nei confronti del proprio sesso; perchè, ad es. la bambina vorrebbe arricciarsi i capelli, adoperare il rossetto o pasticciare in cucina, come vede fare alla madre, e il maschietto desidererà usare gli arnesi di lavoro o la pipa del padre. Ma, come voler vedere in un simile atteggiamento la espressione di un oscuro e profondo dramma sessuale? Che una gelosia di tale natura possa anche insorgere non vi è dubbio, ma sarà solo assai più tardi, proprio quando il bimbo ha ormai cessato di essere bimbo e, con la insorgente maturità sessuale, ha ormai perduto la ingenua e pura freschezza della sua età, per essere ingolfato nei contrasti passionali dell'adulto. Vedremo, si allora, la figlia gelosa della madre, o il figlio del padre; ma anche ora, nelle condizioni ordinarie, lo sfondo sessuale sarà di assai minor rilievo di quanto non siamo troppo spesso condotti a pensare. Sarà, anche ora, la gelosia della diversa libertà, della diversa possibilità di realizzare le proprie aspirazioni di comando o di direzione in casa, le proprie ambizioni di successo fuori, le proprie vanità di eleganza. Solo, forse, nei casi estremi, quando ormai dovremo parlare veramente di perversione famigliare, potremo assistere a una vera e propria possibilità di gelosia nel senso ordinario della parola. E, anche in questo caso, il cosidetto complesso di Edipo — se pur dobbiamo conservare questa torbida espressione — dovremo piuttosto, se mai, invertirlo, perchè, quando ci è dato veramente di cogliere una di queste situazioni, l'esperienza ci dimostra, assai più spesso di una gelosia dei figli nei riguardi dei genitori, una gelosia dei genitori nei riguardi dei figli, per un complesso di ragioni sulle quali è pietoso sorvolare.

Ma ritorniamo all'infanzia. E ritorniamo « facendoci fanciulli coi fanciulli ». L'uomo è già in germe nel fanciullo e vi è con quanto di grande e di sublime potrà successivamente esplicarsi, e vi è anche, indubbiamente, con il seme di quell'egoistico istinto della propria affermazione, che potrà, un giorno, svilupparsi come bassa concupiscenza e gelosia sessuale o come sconfinato orgoglio mentale, ma potrà anche sfociare nelle più pure gioie della donazione e del sacrificio. Dipenderà, in troppo grande misura, da noi, dalla nostra opera di educatori, convogliare in un senso o in un altro le nascoste possibilità dell'anima infantile. Ma perchè ci sia possibile assolvere nel modo migliore a questa tremenda responsabilità, occorrerà, ripeto, avvicinarci al fanciullo, liberi da quanto di involuto, di torbido, di turpe la penosa esperienza soggettiva e oggettiva della vita ha pesantemente stampato nel nostro spirito; ancora una volta illuminati dalla parola di Colui, che, anche sul piano umano, è più chiaramente penetrato nelle « profondità » dello spirito infantile, per rintracciarvi la limpida eco di quel piano superiore di vita da cui esso è appena uscito e al quale è sua meta ritornare. « Guardatevi dal disprezzare alcuni di questi piccoli... Per chi avrà scandalizzato uno di questi piccini, sarebbe meglio che, appesagli al collo una macina da mulino, fosse sommerso nel fondo del mare ». (MATTEO XVIII - 6 e 10).

Ettore Remotti

LA RADIO

(Continuazione della pag. 5)

no che, anche qui, suggerisce parole alte e speranzose. C'è una morale? Forse, e se abbiamo ben capito, sarebbe questa: meglio per l'uomo ricercare sè stesso e Dio nelle grotte della Tebaide, che nell'aerea carlinga dello « Spirit of St. Louis ».

Ma non siamo ben sicuri di questa interpretazione, perchè tutto il contenuto allegorico del dramma ondeggia, pencola, si contraddice, quasi frutto di analisi che un pessimista scorato operi su materia trascendente il suo mondo di paure e il suo pur legittimo egoismo. Ben oltre l'accanimento del drammaturgo, senti che il fegato di Prometeo è affar suo privato, finchè un Eschilo non gli presti le parole che si converrebbero anche a questo Lindbergh: « Dalla romba dei flutti dell'oceano, che alle spiagge si frangono, surge un clamore di pianti innumerevole, che gli abissi echeggianti ripercuotono del tenebroso Tartaro; e le sacre dei fiumi scaturigini lungi ai piani rimormorano quel pianto in lungo gemer lamentevole ». Ma il fuoco è nostro, e nostro il volo dell'eroe moderno; tanto che nessuna sventura, nessuna malignità di fortuna, nessun impiego dissennato di quel fuoco e di quelle ali, potrebbero farceli giudicare meno che doni divini.

Piuttosto, poichè c'è veramente del greco nell'aspirazione del Casella, non ci rendiamo conto del perchè egli — pur così vicino — non abbia svolto un'orrida intuizione legata alla Nemesi invece che alle Furie: la più terribile delle Nemesi e la più moderna fra tutte, anticipata, oracolare, profetica. Hauptmann, l'assassino, sembra vendicare sul national Baby *i mille coetanei che giaceranno sotto i « tappeti » di cui proprio l'inconsapevole Lindy aveva dato l'ordito e imbastito la trama: Hauptmann, nome che a trovarlo tra mille anni in una tragedia d'oggi, insospettirebbe i cauti filologi, così pregnante e divinatorio nell'etimo tedesco.*

V. Incauda

Il paradiso dei diavoli

Mai come nel dipinto detto « Il banchetto », che comparve alla XII Esposizione internazionale d'arte di Venezia e velocemente esulò oltre oceano, don Vincenzo Irolli, l'estroso pittore dal pennello brillante, dal tocco rapido e deciso, ci offre una scena di vita popolare del sud, più vera e profonda. Nei forti visi abbronzati, così diversi, dei tre seduti al rozzo desco, i due anziani ed il « guaglione », troviamo antiche impronte fisionomiche che imaginiamo alle razze più vetuste della vecchia cara Campania.

La mente ci porta ad Ausoni ed Osci ed ai più tardi Sabelli; a genti gagliarde sulle quali la polvere dei secoli si è posata in pesanti coltri.

Ed il quadro di Vincenzo Caprile che ha per titolo « Pranzo di nozze » ci pone sotto gli occhi, nelle sembianze di un giovane sposo contadino, discinto ma non volgare, con una bella testa spettinata dal taglio elegante, proprio la figura di uno di quegli antichi Osci cui Anatole France nel suo « Crime de Silvêtre Bonnard » attribuisce il merito di aver tramandato ad alcuni tipi partenopei l'armoniosità di forme sottili finamente proporzionate.

Ma le visioni di vita popolaresca napoletana non sono inquadrate nel tempo; esse non conoscono la quarta dimensione, possono essere attuali o indefinitamente disperse nei secoli, del 600 delle gloriose scuole pittoriche o del 400 Angioino-Aragonese, della più remota epoca normanna o del glorioso Ducato Autonomo; perfino del triste tempo del nefasto Silla e, prima ancora di Roma, di Greci, Sanniti, Osci e Opici, che popolarono la bella sponda dell'Opikè.

Così è Napoli! La sua terra, la sua gente, richiamano con spontanea semplicità antiche visioni; ecco perchè vi è ricca fioritura di scrittori eruditi che ci parlano di vecchie cose, ed è sempre gradito chi ci riporta ad anni lontani se lo fa con competenza e passione.

Fra questi scrittori non può essere non gradito a veri cuori partenopei Edmondo Cione col suo recente « Paradiso dei diavoli », (Ed. Longanesi, Milano), quando ci narra con naturalezza scorrevole, con dottrina ma senza pedanterie dottrinarie, con amore di figlio di questa vecchia terra, passati fatti dal 400 aragonese, al vicino e caro 800.

All'inizio del libro Angelo Catone, beneventano, *Archiepiscopus et comes Viennae*, con una sua lettera del 1486, di un simpatico francese arcaico, ci pone nel bel mezzo di complesse e fortunose vicende, tra cui il Cione dottamente ci guida, e vediamo svolgersi quella famosa « Congiura dei baroni » contro il Re aragonese, così tragicamente conclusa, tra tradimenti vendette e tortuosi raggiri diplomatici.

E la figura del Catone richiama anche una rapida visione della calata in Italia di Carlo VIII, che l'astrologo e medico beneventano accompagnò fino a Napoli. Lo immaginiamo in cammino con quell'esercito, tra fieri altissimi arcieri Scoti, dai lunghi baffi biondi, e tra gli innumerevoli piccoli agili fanti guasconi, con quel fragile Re francese dalla faccia di scimmia.

E dal Catone apprendiamo con napoletano compiacimento (un pò di campanile non guasta) come *Monsieur le Duc de Calabre*, figlio del Re di Napoli pose il campo sulla strada che da Napoli viene, stringendo d'assedio Roma.

Con curioso disappunto prendiamo nozione che fu costretto però a levarlo nientedimeno che dalle mosche! Ah questi animali dell'Urbe, oche, mosche, come son patriotticamente attaccati alla loro città!

Ci consoliamo ad ogni modo pensando che dai napoletani del Duca, dopo più di 700 anni, venne abbastanza mitigato l'affronto che il generale Pubblilio portò, accampandosi con le sue milizie nel bel mezzo dello spazio tra le due città greche, la orientale Neapolis e l'alta ed antica Paleapolis, ottenendone con l'assedio la resa.

Ma le divagazioni ci conducono lontano, torniamo al nostro « Paradiso dei diavoli ». Un secondo capitolo del quale ci porta in pieno 500 e, da un magistrale profilo di Juan de Valdés ed il suo « Alphabeto Christiano », fa capolino, tra foschi bagliori, l'esecuzione capitale del Carnesecchi che, in una mattina di ottobre del 1567, volle particolarmente agghindarsi, « tutto attillato, con camicia bianca ed un paio di guanti nuovi... », per offrire la testa al carnefice.

Nella vicenda si affaccia la figura del frate predicatore Bernardino Ochino che il Croce ci ha presentato nelle stesse circostanze nelle sue « Storie e leggende napoletane », e la meravigliosa bellezza, fredda e distante, di Giulia Gonzaga.

E, sempre nel 500, un altro episodio ci offre una visione di altra diversa bellezza, quella calda e sensuale di Bianca Capello, che dal quadro del Bronzino e dai dipinti di altri maestri ci affascina con lo splendido fulgore di una giovinezza eterna e procace.

Siamo portati nel 600 dall'umanista Gian Nicio Eritreo e la sua opera « Eudemia » ed all'800 del Marchese Puoti con il suo giornale « Il Tesoretto », dalla breve vita.

Un capitolo sulla « Nunziatella », il collegio militare ben conosciuto e più antico d'Italia, ci fa rivivere gli anni non troppo lontani del Risorgimento e le elezioni nel collegio tenuto dal De Sanctis.

Intravediamo la vita degli allievi nel gran fabbricato del monte Echia, con la visione del più bel panorama del mondo sotto i loro occhi e Napoli distesa ai piedi della collina in divina indolenza.

Seguiamo con il massimo interesse le vicissitudini politiche del De Sanctis che lo portarono a far fuoco contro gli Svizzeri nei moti del maggio 1848, mentre un impassibile calabrese a lui vicino, ad ogni colpo sparato con calma precisione, diceva: « l'ajo fatto », come ad una caccia di beccaccini!

Il libro è ricco di fatti e narrazioni avvincenti, di dotti commenti, di erudite citazioni. Ci troviamo fra vecchie opere, note ed ignote, dai titoli suggestivi; navighiamo con occhi bene aperti nelle acque profonde e azzurre di un passato che vediamo scorrere, non con moto continuo, sistematico, dalla arida esposizione, ma in salti episodici che tengon viva l'attenzione del lettore e hanno il fascino di vecchi oggetti, relegati in angoli oscuri della bottega dell'antiquario, ai quali si leva a poco a poco la polvere scoprendosi belle cose.

Il libro ci permette di sognare, di risalire lentamente nel passato, dalla Napoli romantica primo ottocento, con la « Villa » e la sua magnifica passeggiata, alla Napoli quattrocentesca della tavola Strozzi, con le sue mura al mare e la boscosa verde spalliera della collina, così suggestiva agli occhi nostri abituati ora a vederla fitta di case.

Recriminiamo allora l'opera degli uomini ma troviamo nel tempo sempre lo stesso cielo che annulla lo spazio, lo stesso mare or diafano ora azzurro, verde talvolta, talvolta argenteo, ma sempre il mare e il cielo della bellezza imperitura. Non bellezza violenta e audace ma calma e delicata.

G. Ciampa

PROBLEMA
dell'arte - vita

(Continuazione della pag. 2)

breve indugio. Diremo solamente come sia noto essere il Don Chisciotte lo specchio del dramma spirituale del Cervantes, sbattuto dal destino tra le battaglie e il carcere: urto fra la realtà e il sogno. I *Racconti straordinari* del Poë, e soprattutto le sue poesie, risalgono alla macerante crisi della intossicazione alcoolica dell'autore e derivano da un processo di allucinazione e di alterazione psichica. Ancora: arte-vita; urto fra la realtà e il sogno. Quanto di autobiografico non vi sia nel « *Ritratto di Dorian Gray dipinto* » è superfluo avvertire a chi conosca la procellosa vita di Oscar Wilde. Che dire, infine, intorno alla sofferta evasione dalla realtà dell'Hoëlderlin rifugiatosi nel mito ellenico?

E Gustavo Flaubert? Domanda ingenua. Lo stesso Flaubert lasciò scritto: « Madama Bovary son io ». E aveva ragione. Il dramma dell'infelice moglie di un medico di provincia fu il dramma dell'educazione sentimentale che lo scrittore avvertì e chiarì meglio nell'altro suo libro: *L'Educazione sentimentale*. Urto fra la realtà e il sogno. Arte-vita.

Tutta la vera arte, osservata nelle profondità delle sue origini ci riporta al nostro assunto dell'arte-vita. In sostanza è l'uovo di Colombo. Attraverso le estetiche l'umanità s'impiglia in una densa selva di problemi e perde il senso umile e chiaro delle cose. Quanti affanni, quanti studi, quanti volumi sull'arte e la non arte, sulla poesia e la non poesia, quante dottrine, quante teorie, quanti sistemi!

Poi viene il genio creatore, dice duetre parolette innocenti e sincere e fissa una verità incancellabile. Da Aristotile, a Cicerone, a Orazio, secoli e secoli di travaglio per intendersi un pò sulla natura dell'arte. Ed ecco che arriva Dante e per bocca di un suo personaggio esclama:

« Io mi son un che, quando amore spira, noto, e a quel modo che detta dentro vo significando... ».

Una verità, semplice, piana, infantile, quasi: ma eterna.

E non c'è altro da fare.

Giuseppe Villaroel

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 27 – ROMA, 2 LUGLIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

RECIPROCITÀ

Un frammento di Thomas Wolfe, il romanziere americano che nella sua breve vita si conquistò un posto eminente, per la sua arte sincera, accanto ai grandi narratori, è consacrato alla solitudine, un tema, che insieme a quelli della morte, delle tenebre, del sonno, è uno dei suoi favoriti. Lo stile del Wolfe non è saggio, e quindi nè secco nè patinato da accademismo freddo, delizia di coloro che oppressi da un cinismo fondamentale non ammettono nel loro sodalizio se non gli emaciati e smunti, e pertanto translucidi. La lingua nervosa di lui può offendere l'eleganza, ma è ricca di vibrazioni, che non sono echi lessicali, ma pulsare di sangue. I suoi enunciati sono categorici: « Tutta la convinzione della mia vita riposa oggi nel credere che la solitudine, lungi dall'essere un fenomeno raro e curioso, caratteristica mia o di qualche altro solitario, è il fatto centrale ed ineluttabile dell'esistenza umana ». Esaminate, dice, i momenti, gli atti, i commentari di ogni sorta di persona, e non solamente il dolore e l'esaltazione dei più grandi poeti, ma altresì l'immensa sventura dell'anima media, constatabile nelle innumerevoli parole di odio, sdegno, diffidenza e disprezzo che ci lacerano le orecchie, troverete sempre che tutti soffrono del medesimo male. La causa prima del comune lamento è la solitudine.

Ma dopo essersi ridotto nel cerchio che tutti c'imprigiona, il Wolfe con un balzo, reclama per se stesso una solitudine prometeica. « Ma se la mia esperienza della solitudine non è stata differente da quella degli altri uomini, non ho alcun dubbio che essa non abbia toccato un'acutezza ed intensità incomparabili. Il che mi dà la più grande autorità del mondo per scrivere di questo argomento, di questa sofferenza comune a tutti, dato che credo di conoscerla meglio di tutti ».

Quando il Wolfe scriveva queste parole, aveva ventitrè anni! Non temeva l'accusa di arroganza e di vanità, perchè negava agli altri la possibilità della sua esperienza. « Per vivere solo, come io ho fatto, un uomo dovrebbe avere la confidenza di Dio stesso, la tranquilla fede di un santo monastico, l'impenetrabilità di Gibilterra ». Rovesciando poi improvvisamente i suoi paradigmi viene a questo enunciato: « L'uomo solitario, che è altresì l'uomo tragico, è invariabilmente l'uomo che ama la vita e cioè l'uomo gioioso. E in questo non vi è paradosso. L'una di queste condizioni implica l'altra e la rende necessaria ». Se il Wolfe si fosse fermato a questo disegno a doppia faccia, non tarderemmo a spingerlo tra coloro che si sono abbeverati di filtri romantici, perchè avrebbe allegorizzata la sua vita sul modulo comune, quello che potremo chiamare del *Conflictus veris et hiemis*. Ma il Wolfe ha chiara in sè la visione che questa gioia della solitudine ha radice corrosa. Intravede allora nel messaggio cristiano la condanna del suo ideale. Il senso finale della vita di Cristo, e lo scopo del suo insegnamento è che la vita di solitudine può essere distrutta dalla vita d'amore, la quale formerà in questo mondo « una confraternita della gioia; tale che gli uomini mai conobbero ».

Ancora la stessa parola: gioia. Ma come opposta questa all'altra, di sostanza e qualità sdegnosamente individuali. Il Wolfe ci fa assistere alla costruzione del castello della solitudine, e ne vanta l'architettura e si compiace della sua linea di bellezza e pregusta il diletto di rinchiudersi per sempre e di conquistare così la propria unicità; e nello stesso tempo ritrae commosso e partecipe la distruzione delle mura di quel castello e il suo crollo miracoloso, e la trionfale letizia di chi riconquista la favella che lo metterà in comunione con gli altri.

La sincerità del Wolfe, dopo il riconoscimento coraggioso della purezza del messaggio cristiano, lo afferra per trarlo al suo primo idolo. « Ed ora io so che la maniera e il senso della vita cristiana sono ben superiori alla mia, e tuttavia non potrò mai farli miei; e credo che ciò è vero per tutti gli altri uomini solitari che io nè vidi nè conobbi: atomi senza nome, senza voce, senza volto di questa terra ». Scioglie poi l'inno alla solitudine, « immortale figura delle tenebre », « amica eroica della mia vita », e l'invoca come accompagnatrice del tempo che gli resta da vivere. Povero Wolfe, non si accorgeva di trarre dalla sua fantasia la dea della solitudine, di crearla, di volerla vicino a sè, per non essere solo. Questo parlarle con tenerezza, come a persona viva, il tenerlesi accanto, la paura di perderla, rivelano quanto fosse in lui ingenuo il vagheggiamento di uno stato d'animo, ch'egli accarezzava con la morbidezza passionale di cosa viva. Una solitudine quindi che si rifletteva nella reciprocità, così intima ed ineliminabile nel cuore umano, che si forma e si riforma tra le mani convulse nell'atto di distruggerla. Il cristianesimo che ha protetto la solitudine dell'uomo, l'ha sempre però geminata di reciprocità. L'aver misconosciuta questa verità mediatrice tra la solitudine e la vita collettiva ha infranto la comunione umana, ha spezzato quella continuità specifica tra l'uomo e il suo simile, ha inflitto a lui la perdita più dolorosa, la privazione di sè, irriconoscibile in quel frammento imperfetto a cui ci riduce l'egoismo individuale e in quella massa amorfa cui ci condanna l'egoismo collettivo.

Solo la reciprocità questo bacio di riconoscimento all'altro, al fratello, al simile, ci risveglia dal torpore della solitudine, che s'aggrava prima nel sonno e poi nel coma mortale.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

L'ORSO E L'UOMO

In una delle scene dell'opera di Lope de Vega, Il miglior giudice è il re, *Don Tello, alla sorella che è in ansia per le sue avventure di caccia, declama:*

E c'è l'orso poi, che in piedi
dà l'assalto al cacciatore
e con sì strano furore,
che talvolta tu lo vedi
giù con l'uomo rotolare.

L'orso che per combattere contro l'uomo balza in piedi e poi con lui rotola. Che cos'è mai questa necessità di porsi in piedi per battersi? Sembra quasi che l'uomo nella sua posizione eretta sia sempre in istato d'assalto, se anche le bestie nel combattimento diventano bipedi. Forse è per questo che l'uomo è un eterno guerreggiatore, e che perciò ha bisogno di una pace che gli sia versata perpetuamente nel cuore. Del resto combatte con l'orso o con il suo simile, la conclusione è per lui sempre la stessa: rotolare insieme. Dopo tanti secoli questo accanito provocatore di risse non ha imparato la lezione. L'orso, siamo sicuri, dopo la prima esperienza, se esce incolume dalla lotta o non troppo malconcio, se dovesse rivedere il cacciatore fuggirebbe perchè ricorderebbe che l'essersi messo in piedi gli costò troppo caro.

Ma l'orso ha memoria ed è saggio, e l'uomo respira oblio ed insipienza.

VIZIO E VOLGARITÀ

« Il Medioevo ha dato lo scandalo di molti vizi, ma non fu mai volgare ». Così il Bernanos. E' una proposizione da meditare questa. La volgarità è la conseguenza delle idee mediocri, della loro tirannia, e del loro rigido conformismo. Il Medioevo invece fu preda delle idee ardite, che possono divenire folli, ma mai adduttrici di bassezza!

Nessuno, spero, vorrà consolarsi, asserendo che il nostro tempo è volgare, ma non dà scandalo di vizi. Purtroppo l'una e l'altra degradazione lo contaminano. Di idee mediocri ne abbiamo senza fine; di idee ardite invece non vi è segno, perchè quelle che un giorno furono ardite, oggi son divenute folli. Così l'epoca nostra è folle senza grandezza, delirante e meschina, e soprattutto volgare. Corrosa da idee parassite, ignora il balzo generoso onde lo spirito raggiunge il centro stesso del ragionamento.

Forse l'ipotesi del Cuénot è più vera oggi che all'alba del pensiero. E l'ipotesi è questa: « Sono persuaso che un cervello complicato, ma come dormente ha preceduto l'intelligenza, e che una agile laringe esisteva prima del linguaggio articolato ». Scorrete certi libri e vedrete come vi dorme il pensiero; datevi a decifrare certi ritmi, e sentirete il vibrare della laringe, ma non il soffio della parola.

L'AMMIRABILE THOMPSON

Nel 1888 il grande poeta Francis Thompson, fu accolto e confortato in un convento di cappuccini di Storrington, dopo un tentativo di suicidio. Fu in quel convento che scrisse i poemi della sua prima raccolta. Vent'anni dopo nella stessa città agonizzava il Tyrrell. La notizia commove il Bremond che non esita a correre al capezzale del moribondo.

Il Tyrrell che era stato cacciato dalla comunione dei fedeli nella bufera modernista riconosce il Bremond e dà un segno visibile di gioia nel vederselo accanto. Tra i due poeti, corrono intese di cuore, e il morente ormai nell'impossibilità di parlare si affida all'amico perchè compia su di lui ciò che il suo ministero sacerdotale gli impone.

A Storrington il clima per un'anima religiosa dev'essere salutare.

NON SCRIPTUS

Un vecchio botanico, il Dodoens, chiamò il giacinto Endymion non scriptus. *Quale il motivo di questa denominazione? Ricorderete che Ajace fu trasformato in fiore, e precisamente in giacinto, dagli dèi sempre amanti di bravura. E affinchè il nome dell'eroe non fosse dimenticato ne scrissero le iniziali sui petali di ogni corolla. Non c'è da ingannarsi, guardate bene un giacinto, troverete queste due lettere: Aj, Aj... Aiace insomma.*

Il giacinto selvatico sdegnò quelle iniziali, e non porta perciò la firma d'Aiace. Ecco perchè il Dodoens lo disse non scriptus, *non firmato cioè.*

Non c'è che dire, quel botanico aveva senso di poesia e profumava di letteratura i fiori selvatici, ed il profumo era ancora buono e non dolciastro.

Ma già! gli antichi portavano i loro poeti ovunque e soprattutto all'opera, nei campi; noi li portiamo solamente a scuola.

Varius

NUOVA LUCE SULL'ORIENTE ANTICO

Le scoperte di Karatepe

Pochi avvenimenti archeologici della nostra generazione, e senz'altro nessuno a partire dalla fine della guerra, possono gareggiare, per sensazionale interesse di risultati, con gli scavi compiuti dall'illustre orientalista Th. H. Bossert e dai suoi collaboratori turchi U. B. Alkim e signora H. Ciambel sull'acropoli di Karatepe in Cilicia.

L'esplorazione, iniziatasi nell'autunno del 1947, ha portato alla luce una grossa fortezza, difesa da muraglie con torri, il cui perimetro misura circa un chilometro. Nell'interno si hanno tracce di abitazioni e, sembra, di un palazzo. Ma l'attrazione maggiore del complesso monumentale scoperto è costituita da due porte (una a sud-est, l'altra a nord-ovest) di architettura assai complesssa e, soprattutto, riccamente adorne di rilievi figurati e di iscrizioni.

Prescindendo da qualsiasi altra considerazione, il valore culturale e artistico delle sculture è già di per sè eccezionale. Si tratta infatti di una serie straordinaria ed imponente di figurazioni, che viene ad aggiungersi a quelle ben note delle città hittite della Siria settentrionale, come Karchemis, Zengirli ecc.: tutte appartenenti ad una civiltà che suol denominarsi « neo-hittita », fiorita nei primi secoli del I millennio av. Cr. intorno al golfo di Alessandretta, nella regione dove in pari tempo fu impiegata e diffusa la scrittura geroglifica hittita. Le sculture architettoniche di Karatepe consistono anch'esse, come le altre serie precedentemente conosciute, di statue di leoni e di sfingi che ornavano gli accessi dei propilei — secondo la tradizione mesopotamica — e di lastre ortostatiche con rilievi formanti scene isolate o continue, quanto mai varie per disposizione e per soggetto. Vi si riconoscono figure di divinità, di geni mostruosi, animali reali o fantastici, talvolta affrontati araldicamente, processioni, scene della vita del re e della sua corte, episodi di battaglia e di navigazione. Alcuni di questi soggetti appaiono per la prima volta nell'arte figurata neo-hittita: per esempio quelli navali, che richiamano senza dubbio all'attività guerresca e commerciale dei popoli della vicina costa cilicia. Dal punto di vista dei tipi delle figure e delle composizioni, è notevole la presenza e la mescolanza di elementi hittiti, mesopotamici e persino egiziani (ad esempio il dio nanerottolo Bes). Ma nel complesso domina un gusto stilistico unitario, piuttosto libero e movimentato, ricco di spunti caratteristici e di vivacità, pur nella intonazione rude ed espressionisticamente deforme delle figure. Si ha insomma, la impressione di trovarci di fronte ad un'arte piuttosto primitiva, o meglio provinciale, rispetto agli aulici rilievi dei vicini centri artistici siro-hittiti; ma in pari tempo estremamente interessante per la sua spontaneità e sbrigliatezza, che si avverte in ispecie nelle scene di musica e di danza.

Noi, studiosi del mondo classico e storici e critici occidentali, pur sempre, e nonostante tutto, imbevuti di tradizione umanistica, siamo avvezzi a considerare le esperienze orientali come espressioni di una monotona staticità stilistica, legata all'astrazione del simbolo; e a contrapporre loro la viva umanità, la naturalistica organicità e il dinamismo evolutivo dell'arte classica. Ma via via che ci si addentra verso una più profonda e sicura comprensione critica dell'antico oriente mediterraneo, nelle sue forme di vita e di creatività, si riconosce la estrema varietà e ricchezza dei modi di espressione coesistenti nel complesso delle manifestazioni civili e talvolta nell'ambito di ciascuna delle grandi civiltà fiorite nell'Asia Anteriore e nell'Africa mediterranea tra il quarto e il primo millennio av. Cr.; nonchè la presenza di spunti liberi, immediati, « popolareschi », a volte singolarmente moderni, della produzione figurata, accanto ai rigori tradizionali dell'arte aulica e religiosa. Ci si accorge anche — e questa potrebbe essere una delle più singolari scoperte del nostro secolo — che l'arte greca non è nata dal nulla, non è il « miracolo » di una razza eletta e predestinata sorta prodigiosamente, come Afrodite, dalle spume dell'Egeo, secondo le concezioni del classicismo dogmatico dominante qualche decennio or sono nelle nostre scuole; ma germoglia dal seno delle tradizioni e delle consuetudini artistiche mediterranee, orientali e preelleniche, delle quali è tutta imbevuta nelle sue fasi più antiche (potrei rimandare, a proposito di questi nuovi punti di vista, al mio articolo « Fondamenti micenei dell'arcaismo greco », in *La Critica d'Arte*, 1942 e al libro di P. Demargne, *La Crete dedalique*, Parigi, 1947). Ora appunto la singolare produzione figurata neo-hittita sembra essere uno degli anelli più significativi della catena che lega l'oriente all'occidente ed uno dei centri di partenza dell'« orientalizzazione » artistica del mondo greco arcaico. Un approfondito esame critico dei nuovi rilievi di Karatepe potrà dirci fino a che punto quest'arte cilicia estrosa, anarchica, dinamica, ricca di spunti curvilinei, caratterizzata da una deformante stilizzazione appuntita dei volti umani, possa entrare nel conto delle origini della concezione figurativa dominante in epoca arcaica presso i Greci stanziati in Asia Minore, vale a dire dell'arte ionica.

Ma gli scavi di Karatepe (che i fortunati ricercatori hanno illustrato in un volume preliminare pubblicato in questi giorni ad Ankara) offrono risultati ancor più sensazionali nel campo epigrafico e linguistico. Numerose iscrizioni sono state scoperte sugli ortostati delle porte, insieme con i rilievi figurati e in lastre isolate. Esse si dividono in iscrizioni fenicie arcaiche e in iscrizioni geroglifiche hittite. Ora, la lettura dei testi fenici, di facile interpretazione, e l'attento studio dei testi geroglifici hanno permesso di stabilire che, almeno in parte, essi si corrispondono: e cioè che si tratta di espressioni uniche tradotte nell'una e nell'altra lingua e scrittura, dunque di iscrizioni bilingui. E' universalmente nota la importanza che le bilingui hanno avuto per la decifrazione e la interpretazione delle epigrafi orientali e per la conoscenza del sistema grafico e della lingua degli antichi Egiziani, dei Sumeri, dei Babilonesi ecc. La famosa stele di Rosetta, con il suo testo egiziano geroglifico e demotico e con il corrispondente testo greco, sta alla base di tutta la egittologia e, in un certo senso, di tutti i moderni studi orientalistici. Sino ad oggi la decifrazione delle iscrizioni hittito-geroglifiche — nonostante la relativa conoscenza dei linguaggi hittiti scritti in caratteri cuneiformi — non era andata oltre la comprensione di qualche parola, mentre per il resto dominava la incertezza delle ipotesi contrastanti di alcuni pochi studiosi. I testi di Karatepe risolvono di colpo il problema, illuminando, attraverso la traduzione fenicia, le oscurità della scrittura e della lingua neo-hittita. Un altro dei grandi misteri dell'antico oriente è così diradato. Il vastissimo materiale epigrafico hittito-geroglifico attende di essere tutto rettamente letto e compreso, con risultati di portata incalcolabile per la conoscenza della storia e della civiltà dell'Asia Minore e della Siria.

(Continua a pag. 8)

Massimo Pallottino

Rilievi di Karatepe: Figure di musicanti

wa-mu-u TARHU(hu)-i-sa ᵓ.DANA-wa-ā (MADRE)-na-ᵓ-na tā-tā -ha a-i-a-ti

.. me il dio Tarhu (dei) Danani la madre e il padre ha fatto ...

Un passo della bilingue di Karatepe. Nella prima riga il testo fenicio, nella seconda riga il testo geroglifico hittito con la trascrizione e la traduzione letterale. Il re Azitawanda dice di essere la madre e il padre del suo popolo, per volontà del Dio.

AVVIAMENTO

alle commedie del Firenzuola

C'è tra le opere del Firenzuola un trattato di largo interesse, che a noi servirà non per studiare lo svolgersi e l'inserirsi di esso nella storia della lingua, ma quale punto di appoggio per intendere meglio e più vivamente le attitudini e i motivi del novellatore-commediografo: questo trattato è il « Discacciamento delle nuove lettere inutilmente aggiunte nella lingua toscana ». Per illuminare la sua posizione polemica basterà seguire il Fatini, il più acuto conoscitore del Nostro, e da cui ricaviamo i dati relativi al trattato. Esso fu scritto nel dicembre del 1524 (3), subito dopo che il Trissino aveva pubblicato la famosa « Epistola » a Clemente VII (ottobre-novembre 1524) e fece nascere uno strascico polemico, per cui da una parte Ludovico Martelli, subito dopo il Firenzuola, con la « Risposta all'Epistola del Trissino », e il Liburnio col « Dialogo sopra le nuove lettere », accostandosi al Nostro, richiamarono il « Dialogo della lingua » del Machiavelli (1514-1516), in nome di una fiorentinità ormai consacrata dalla tradizione e perciò inalterabile, mentre d'altra l'Oreadini di Perugia difendeva a spada tratta nel suo « Opusculum », l'opera del Trissino. Polemiche e battaglie non nuove in quei tempi e che al Fatini sembrano annunziare quelle ben più violente tra il Caro e il Castelvetro, mentre, per la prospettiva in cui si vuol vedere il Firenzuola, per noi si aprono nel loro valore di confessioni.

Dell'opera del Firenzuola si sono sempre ripetuti i tradizionali giudizi, proprio com'è accaduto per quella di Giovan Maria Cecchi, e in genere di tutta l'opera comica del '500. Certo ha contribuito a questa sua fama il tono e il mondo stesso del Firenzuola, abbandonato alla rievocazione della bellezza femminile, teso al racconto di vicende ora lepide ora salaci, in una prosa leggiera e leggiadra, come in pochi del '500. In questo senso il Camerini vedeva ovunque una « amenità, una leggiadria, una lingua candidissima, snella, vivace, tutta grazie e bei modi di parlar famigliare ». La fortuna di quel « leggiadria » perdurerà a lungo e anche tuttora nella nostra critica. Una leggiadria che via via si trasformava in levità, in assenza di mondo poetico, e perciò in artificio costruito ed esteriore. Un giusto riconoscimento è ancora nel Carducci (« Scrittura elegante ove il procedimento della prosa atteggiasi così vario e vivo e i tocchi delle funzioni dei personaggi sono così recisi che fanno pensare a una declamazione rappresentativa »); ma l'equilibrio, così acutamente posto tra la « scrittura elegante » e la « declamazione rappresentativa », si sposta e il peso delle considerazioni negative fa traboccare la bilancia. Severino Ferrari, a conclusione quasi degli elogi dei critici precedenti e del suo tempo, è portato piuttosto a rivelare le manchevolezze del Firenzuola, che, a suo parere, « non ha nè il pensiero profondo, che come voleva il Petrarca, a guisa di pugnale, penetra, ma saldo; nè sa esercitarsi fuor del mezzano, cioè fuor della letteratura amena di passatempo; e... poi gli manca l'invenzione dell'intero ». Il Ferrari si poneva così in linea con il De Sanctis, che, si sa, con quale animo riconosceva al Nostro, « grazia » e « gentilezza » segnando nei due termini, apparentemente ingenui, i limiti morali ed estetici, nella lode e nel biasimo, nei meriti e nella condanna, di un secolo che amava conversare, ma poco o nulla meditare. A Mario Rossi, che scriverà dopo il Ferrari, non rimarrà che riconoscere l'ingegno vivacissimo, ma « non vigoroso, nè profondo ». Era con ciò segnata e raggiunta la parola estrema dell'impoverimento morale ed estetico del Firenzuola, e toccava al Fatini, in questo senso su altra e ben diversa strada degli altri, vederlo senza pregiudizi e preconcetti, ricollegarlo nel suo tempo per quel che egli potesse avere in comune cogli altri e staccarlo dal fondo dei minori per quel che egli significasse nei puri valori dell'arte. Lo sforzo, in più parti riuscito, del Fatini è sentire il Firenzuola nel '500, come, in altro modo, aveva fatto il De Sanctis. Urgeva a quest'ultimo ancora una prova del pensamento storico che aveva fatto del secolo e per l'ingenua grazia del Firenzuola, disarmata e povera di motivi morali-umani, non occorreva certo gran forza per ridurla nell'alveo comune del gioco letterario e dell'artificio. Riprese il Fatini il tema del Firenzuola e della sua età, dopo il distacco operato dalla critica postdesanctisiana, e riuscì a intendere i rapporti tra il Nostro e la borghesia del '500. « Gaio e spensierato, il Fierenzuola ritrae negli scritti le tendenze varie e discordanti di quel ceto medio del Rinascimento che gareggiava con la classe aristocratica nell'amore del bello e nel pieno godimento della vita senza idealità che l'ispirasse, senza un vigoroso pensiero che lo sorreggesse ». Dopo sarà possibile al Giafardini e più vivamente al Baldini e all'Angeli intenderne il valore di « schiettezza e semplicità », come motivi in se stessi, doti aperte e non legate a limitazioni e influenze di fonti. Più tardi lo stesso Fatini precisava e approfondiva il centro, già prima validamente individuato, dell'opera del Firenzuola, come « maestro di bellezza femminile ». Si riportava e ridava unità all'opera, ma si tacevano completamente quelle che erano le vie per giungere ad intendere quell'arte. In tutta la critica il trattatello da noi considerato e posto a tema di questo saggio, cioè il « Discacciamento », fu ed è tuttora negletto. Fu sufficiente al Fatini, e in sè il giudizio è giusto, liquidarlo con la seguente osservazione: « Manca nelle discussioni, non profonde, dell'abate Agnolo, il concetto scientifico dell'evoluzione storica della lingua di un popolo, ma in cambio vi predomina un criterio eminentemente pratico di ciò che deve essere la lingua scritta, criterio che acquista tanto più valore quanto non rimane lettera morta, ma governa tutti gli scritti del Firenzuola ». Dopo il Fatini, peggio ancora; non si scrisse proprio più nulla sul trattato. Nè a noi, invero sarebbe sembrato utile riprenderlo, se esso non fosse apparso sotto altra luce, come si è detto; quale chiave cioè per intendere l'opera intera, e più particolarmente le commedie. Nel Rinascimento il limite tra creazione e tecnica, tra produzione e preparazione, è lievissimo: il trattato è spesso una divagazione accademica, come d'altra parte la creazione è spesso mero strumento tecnico. Varrà perciò accostarci con questo animo al « Discacciamento ».

Ad una prima lettura si sente subito l'orgoglio di chi è toscano (leggasi fiorentino, più precisamente) e un disprezzo per gli usurpatori di quella lingua, o per i sacrileghi che quella non intendono (la Toscana è qui detta « religiosissima ») e guastano. Il Trissino fu di questa schiera. Ma sono anche un orgoglio e un disprezzo che s'avvalgono delle linee e dei principi di una poetica, che nessuno, pur tra tanti trattati, ha mai raccolto e collezionato, poichè essa è affidata alla tradizione ed è tutt'una, o sentita tale, colla parlata toscana: è la fiorentinità. In nome di essa parla e scrive il Firenzuola, in essa egli vede quello ch'è poi il motivo, riconosciuto anche dalla recente critica, della sua opera, e cioè: la semplicità. « E primieramente mi sforzerò... mostrare quanto sia poco lodevole o poco necessario e insufficiente lo aggiugnimento di queste nuove lettere al nostro *semplicissimo* alfabeto; e poscia, difendendo la mia natal terra, mostrerò quanto ingratamente è stata trattata la toscana lingua da coloro che ne hanno ricevuto beneficio non piccolo ». Certo il discorso del Firenzuola è puerile, ma con ciò non cessa di essere, per il nostro assunto, grandemente significativo. Egli vedeva questa semplicità come un segno nobile della lingua, in quanto essa si svelava come « invenzione della natura ». « E così la natura e l'arte n'è stata trovatrice. Per la qualcosa potremo conchiudere arditamente, che così per la di già mostrata *semplicità*, come per essere invenzione della natura, che questo nostro alfabeto sia più nobile che niun altro ». Per il Firenzuola la lingua acquista più vibrato valore per il suo tono di pronunzia, a cui è affidata tanta parte delle sue commedie come, in genere, di quelle degli altri fiorentini. Dell'importanza della pronunzia, in questa lingua parlata delle commedie, si fa largo esame appunto in più parti del trattatello. « Adunque, conchiuderemo, che se a' latini, i quali erano in quella medesima necessità che noi siamo, bastò il *pronunziare* ovvero scrivere così elegante lingua con quegli antichi caratteri, senza imbrattarla di nuove figure, che la nostra poteva altresì stare co' suoi, e che il bisogno dell'una più che dell'altra non abbia dato cagione che altri ardisca così follemente riprenderle di mancanza ». Era in fondo una lingua affidata alla naturale pronunzia, e dunque alla semplicità di essa. I due caratteri, su cui, pur non essendo il solo, il Firenzuola calca le sue osservazioni, svelano in parte la sua segreta preparazione, e comunque chiarificano le sue predilezioni e la via battuta di poi nelle novelle e commedie. Il tutto è visto come in una animazione dialogica continua tra due silenziosi e indistinti personaggi, soffocati e immersi nell'esposizione: cioè il profano e l'intelligente, a cui, e all'uno e all'altro, dice il Nostro, nulla proprio interesserà la novità del Trissino. « Imperciocchè o quelli che leggeranno, saranno *intelligenti*, o eglino saranno *ignoranti*: gl'intelligenti ci sapranno dire che così non hanno bisogno nè di nostre figure nè di nostri segni, come quegli che sanno molto bene « torre » quando egli è verbo, e quando egli è nome, e se e' l'hanno a pronunziare tenue e rozzo; e così per loro non ne seguirà utilità nessuna; se quegli che leggeranno, saranno uomini grossolani, egli è un metter loro il cervello a partito... » Ma laddove questa intelligenza diventa motivo d'intelligenza (opera la lezione del Boccaccio), e può aprire e stabilire rapporti con il mondo delle figure del commediografo, è al termine del trattato, in cui egli ama riassumere, e non senza efficacia, i punti-base della sua dissertazione. « Possiamo arditamente conchiudere, che questo sia stato un soprassapere, un imbrattar l'alfabeto, un torgli la sua *simplicità, un dar materia di ridere agli intelligenti*, un mettere il cervello a partito agl'ignoranti, *un riprender a torto l'antichità latina e toscana...* ». Al Trissino dunque il Firenzuola rispondeva da fiorentino, in nome della tradizione e della supremazia della propria lingua, lasciando vedere quello che, nell'aprirsi della polemica, significava veramente per lui la « fiorentinità ».

Aldo Vallone

NOTA SU GUIDO D'AREZZO

Come per l'individuo sono grandi le sole opere che racchiudono in sè la esperienza ed il lavoro di tutta una vita, così per la società quelle nascono dalla collaborazione incessante degli sforzi individuali. Sforzi che non sempre hanno tra loro legami visibili, ma somigliano piuttosto a luci che si accendono e spengono senza obbedire ad una legge preordinata. Le loro apparizioni, infatti, sono molto spesso separate da grandi zone d'ombra.

Un'arte invisibile, tuttavia, pone un ordine in queste particelle di lavoro umano sottraendole all'annientamento ed all'oblio mentre l'armonia che vi regna sembra intessuta lentamente su una moltitudine di piccole pietre pazientemente aggiunte le une alle altre. Ma è sempre un'opera personale quella che alla fine riesce ad introdurre in esse l'unità dominandole e riunendole in un solo fascio.

Questo è stato anche il compito di Guido d'Arezzo rispetto all'evoluzione dell'espressione musicale del mondo antico e del medio-evo. Perciò è comprensibile come la storia e la leggenda, in un eccesso di venerazione che si ha sempre verso i grandi, abbiano potuto attribuirgli molte, troppe invenzioni, come ad esempio quella delle note musicali. La sua opera, in effetti, è quella che ha dato un senso a tutto il lavoro ed a tutte le ricerche dei secoli precedenti ed ha gettato un ponte poderoso sulle possibilità del futuro.

Noi non possiamo perderci, in questa sede, nel ginepraio delle disquisizioni storiche con le quali i musicologi tentano di individuare e precisare in un mondo nebuloso di leggenda la figura del monaco di Pomposa. L'attività degli storici raramente tiene conto del clima spirituale che ha dato vita all'opera di Guido d'Arezzo, nè si ferma ad analizzare l'importanza e le conseguenze della rivoluzione da lui apportata nel campo dell'espressione musicale, mentre è proprio questo l'aspetto che a noi interessa in modo particolare.

L'opera di Guido d'Arezzo ha coronato gli sforzi di una lunga tradizione musicale sviluppatasi esclusivamente nell'ambito della Liturgia della Chiesa Romana. E' una delle tradizioni più antiche e più radicate del Cattolicesimo e ne troviamo testimonianza già nelle « Confessioni » di S. Agostino: « La Chiesa milanese aveva preso questo rito consolante ed istruttivo, che i fratelli si studiassero di cantare colla voce e col cuore ».

Una pietra miliare nella organizzazione e nella diffusione della musica sacra fu posta con la fondazione della « Schola cantorum » attribuita a San Gregorio Magno dal suo biografo Giovanni Diacono. Racconta infatti questi che Gregorio Magno « ben conoscendo la computazione che ispira la dolcezza della musica, compilò nell'interesse dei cantori una raccolta detta *Antifonario* che è di grande utilità. Istituì inoltre una scuola di cantori che ancora oggi eseguisce il canto sacro nella Santa Chiesa Romana secondo gli insegnamenti ricevuti da lui ».

Questa « Schola cantorum », soppressa soltanto nel 1370 dal papa Urbano V, conobbe una larghissima fama. Il canto sacro, eseguito secondo l'insegnamento romano, era apprezzatissimo anche al dilà delle Alpi. A Roma accorrevano, per studiarlo, da tutte le parti d'Europa e da Roma erano inviati all'estero maestri per insegnarlo. Esso fu soprattutto uno strumento efficacissimo per diffondere tra i popoli di allora un alto senso umanistico e la Chiesa lo tutelò con tutte le sue forze. Il papa S. Leone IV (847-855), rivolgendosi all'abate Onorato faceva presente che l'ostilità al Canto Gregoriano significava il disaccordo, non solo con la S. Sede, ma anche con tutta la Chiesa d'Occidente che aveva accolto con grande entusiasmo la tradizione musicale di S. Gregorio. « Questo papa — egli dice — pastore pieno di saggezza, che tanto fece per la salvezza dell'umanità, compose con molta fatica e con una conoscenza perfetta dell'arte musicale, questo canto che noi eseguiamo in chiesa e dovunque. Egli volle con questo mezzo operare più efficacemente sul cuore degli uomini per esaltarli e commuoverli; ed in effetti il suono di queste soavi melodie ha raccolto nelle chiese non soltanto gli uomini ricchi di spiritualità, ma anche gli spiriti più rozzi e menso sensibili ».

Questa della tradizione sacra fu la unica espressione musicale codificata nel medioevo e fu potuta conservare grazie a particolari istituzioni, come l'ordine di S. Benedetto, alla sua uniformità ed ai simboli scelti per rappresentarla in qualche modo. Simboli che dovevano servire più che altro come sussidio alla memoria dei cantori. Tra questi simboli la preferenza venne data alla notazione neumatica, che ha avuto origine dagli accenti oratori. I neumi tuttavia erano simboli molto imperfetti perchè incapaci di indicare gli intervalli in maniera precisa ed a ragione S. Isidoro, l'autore delle « Etimologie », poteva mettere in rilievo l'insufficienza di ogni notazione musicale a riprodurre i suoni in maniera diretta. Questo stesso fatto farà dire a tutti i musicisti dell'alto medioevo, compreso Guido d'Arezo, che l'usuale notazione rendeva impossibile, senza la guida di un maestro, l'esecuzione di una melodia non conosciuta.

In effetti la musica presentava delle difficoltà particolari per poter essere tradotta in un linguaggio reale; un linguaggio, cioè, che attraverso simboli ed una scrittura appropriata rendesse possibile evocare l'ordine dei suoni.

L'obbiezione di S. Isidoro a questa possibilità, aveva un carattere sostanziale poichè la musica non è trasferibile in un mondo di ordine concettuale. Essa si muove piuttosto sul piano della rappresentazione, ed in un ordine di suoni che è un puro prodotto della immaginazione umana. Ma non è assolutamente rappresentativa. Essa è nata il giorno in cui gli uomini hanno dato ai suoni ed alle loro combinazioni un certo valore affettivo che più tardi si è trasformato in valore estetico. Tutto si svolge quindi sul piano della sintesi intuitiva senza che si possa parlare di comprensione intellettuale.

Ecco perciò la difficoltà della notazione musicale che nella sua natura non può trovare analogie nel pensiero espresso e neppure nelle arti plastiche.

I prodotti del pensiero logico sono concetti, giudizi e ragionamenti ed il linguaggio ha lo scopo di esprimerli. Si può, inoltre, inventare o riprodurre con imagini visive uno spettacolo visivo. La musica, invece, ha alla base un simbolismo pensato e volontario che deve evocare una rappresentazione. Un pezzo di musica viene eseguito, il che vuol dire che si pone in essere il significato di una partitura scritta. Nella rappresentazione simbolica si esige quindi una maggior fedeltà tra la cosa significante e la realtà significata.

La lenta e faticosa conquista della notazione era, perciò, indispensabile al progredire della musica. Non staremo qui a discutere se a Guido d'Arezzo spetti il merito esclusivo di questa conquista ma è un fatto che con lui si chiude il periodo acuto della ricerca e vengono aperte allo sviluppo dell'arte musicale le più ampie possibilità.

L'opera vera ed innegabile di Guido ha comunque un valore assai più grande di quello che sono soliti attribuirgli i facili compilatori di manuali storici e di piccoli trattati; essa consiste in due innovazioni capitali: la fissazione del rigo musicale su cui distendere i suoni, affidati prima ai soli neumi ed alla memoria, e la eliminazione di tutti gli elementi antidiatonici infiltratisi nella pratica musicale attraverso i secoli.

Dante Ullu

L'ARTE D'OGGI COME ACCUSA O COME DIFESA

Nella pratica giudiziaria sempre è chi accusa e chi viene accusato. Così s'impostano i procedimenti civili e penali, così hanno inizio le cause, gli affari forensi, si svolgono le vicende in tribunale. Ed è talmente drammatica siffatta dialettica dell'accusare e del difendere, tanto caparbia anche, da occupare totalmente o quasi gli animi, che finiscono con l'impuntarsi in sottili sofismi e cavilli.

A vedere la vita e il mondo con tale occhio forense, essi non sono che continua accusa e incessante replicata difesa, non sono che perpetuo litigio. Vero è che nei tribunali, di fronte a rei e difensori, siede o dovrebbe sedere, il giudice; l'uomo cioè che non avendo necessità o libidine alcuna dell'accusare e del difendere, l'una e l'altra parte ascolta imparziale, umano, più umano di quanto non riescano a farsi accuse e difese, preoccupato com'è della giustizia, la più umana e la più giusta delle umane virtù. Questo è il giudice, o dovrebb'essere, questa è la elementare sapienza che ha posto al centro dei giudizi colui che deve compenetrarsi, mettersi nei panni ma non nei panni altrui, rimanere ed elevarsi, giudice, sopra tutto e tutti, rappresentante della umanità di ogni tempo, vicario di Dio. Altro che storia! Guaia ai vinti, si disse, e qui, guai ai giudici, bisognerebbe dire, guai a chi giudice s'è fatto, a chi ha voluto giudicare « Nolite iudicare », ammonisce l'Evangelio. E poi sarebbe necessario forse non obbligare con articoli di legge, con articoli stampati, ma caso per caso il giudice stesso lasciare legiferare in mezzo al flutto del tempo e del costume, per salvare dalla violenza o dalla quieta insidia dell'uno o dell'altro, la giustizia.

Ora veniamo al fatto che propriamente qui c'interessa. Se non che l'ampiezza di sviluppo concessa al primo termine di paragone (il secondo si è delineato, speriamo, passo passo dietro il primo, e nella sua sintesi, anche) dovrebbe avvertire che, vertendo su materia umana, esso c'interessa non meno come non più del secondo, sì che vorremmo vedere veramente le due coppe oscillare torno torno a quello equilibrio proprio della Bilancia del mondo, dell'Essere vogliamo dire.

Tale ampiezza ci dispenserebbe da una esplicita dichiarazione del secondo termine, e volentieri obbediremmo alla nostra pigrizia come al rispetto della intelligenza del lettore, dato il titolo di questo scritto. (Ma che cosa è la pigrizia, e sovrattutto cosa è la nostra? poichè più di tutto le cose nostre amiamo e sempre alle altrui definizioni ci siamo sottratti. E certo padre Dante non se la sentirebbe di cacciar noi nel branco dei suoi pigri, ma una più infernale bolgia dovrebbe escogitare, se non avesse il coraggio di scagliarci in Paradiso). E a furia di parentesi qui stiamo tendendo inganno al lettore. (Ma non temere, o gentile) e il secondo, il secondo termine non vogliamo neanche nominare. Già, perchè non vorremmo, neanche di sfuggita, muovere accusa a quello che più ci sta nel cuore: l'arte, la poesia, bisogna dirlo. Poi che essa quando è, anche è tranquilla, e di accuse e difese non ha cura. Una rassegnazione, una quiete, o amici, che consente di guardare il mondo e la vita con occhio personale, sì, tremendamente personale, ma sicuramente obiettivo anche: « *Dimmi tu, luna, in ciel? dimmi che fai, silenziosa luna?...* ». « *Quale nei pleniluni sereni Trivia ride...* ». Questo a noi piace, questo ci conforta, ciancia è il resto.

Certo, anche padre Dante, anche il sublime Leopardi offende e difende, anche loro sono spesso causidici. Questo è vero, com'è vero che la loro poesia più alta e vera non risiede in tal residua umanità forense. E noi abbiamo ricordato, cantando l'anima dentro, dell'uno e dell'altro canti alla luna. In queste altezze, nel sovrano disinteresse di queste altitudini, in questa sterilità è la loro poesia. Fanno anche il resto, abbiamo detto, questi signori, e da lor pari, ma se noi abbiamo visto l'acqua chiarissima, è chiaro che non possiamo indugiare con l'occhio assetato su quella che chiarissima non è, Questo volevamo dire fin dal principio.

« At — ci si consenta il latino in questa epoca barbarica, — quomodo sedet sola civitas plena populo, quasi vidua domina gentium ». Atene è « repleta » di edicole, dove si smercia l'impotenza e il variopinto giornale. Ivi la faccia della femmina, come quella del maschio, ha un indeciso, ambiguo disegno. Ivi quello che fu il mondo di forme e sostanze, quello che fu il mondo della contenuta energia, canticchia i suoi ultimi fievoli trapassi.

Amarono i Greci i loro poeti e fu la poesia la loro bella prigioniera, come la filosofia. Oggi il dissidio, l'accusa, e tutt'al più la difesa. I sofisti fanno il passeggino, a braccetto dei loro cinedi, sul mantello dell'ampio Platone.

Ma non ve la pigliate, o poeti, o giudici poeti, e non vogliate poi farla da giudici, non vogliate farla da poeti. Non rivestite di toga le spalle, non circondate il cranio di lauro, giudici veri e veri poeti. Sarete nel mondo tutt'al più tollerati. Poi, poi, il vostro giorno verrà; avrete allora il compenso, la vostra mercede di dieci, venticinque lettori, già i venticinque di Don Alessandro. Oggi la tecnica, oggi la vita che balla sulle macchine il suo sincopato, e voi siete la morte che parla, la morte che canta furtiva come il malandrino all'amata e alla luna, la tenera amata, la tenerissima luna. Il resto non vi appartiene, è nei fati del mondo, nella necessità, nel grembo di Giove. Voi siete i liberi, voi non siete la formula, non siete la catena della meccanicità, così come non siete l'indeterminato. Ma la catena del motore si spezza, si può spezzare, e la catena dell'*Infinito* non si spezza. Voi siete gli eletti, e mentre gli altri si affidano sospettosi alla finzione rombante dell'apparecchio, voi volate dal tempo dei tempi sull'ala sicura dei venti. Voi siete i poveri eletti, voi siente i malandrini della luna, voi non giudicate, voi siete come i malandrini sempre in attesa di giudizio.

Ecco il sottile inganno che ti abbiamo teso, o lettore. Da giudici che si voleva essere con tanto di toga, abbiamo, come vedi, svoltato verso non sappiamo che cosa, la poesia forse. Ma tu hai sentito la brusca sterzata o ti abbiamo dolcemente condotto sui prati fioriti? Hai forse sentito odore di asfodelo? Certo, la poesia è al di là della vita, siccome al di là della morte, al di là del tempo dunque, essa così piena di tempo; metafisica vorremo dire, se si può pronunciare ancora questa parola, con tanta dialettica, tanto pianto e riso anche, di nostra povera fisica, di nostra corporal sorella morte.

Francesco Carchedi

LO "STUDIO„ DI BOLOGNA

II.

La vita di un'Università, come quella di ogni organismo vivente ha fasi di giovinezza e di senescenza che in un'istituzione culturale si alternano portando talvolta all'estinzione ed altra al rinnovamento. Sarebbe a questo proposito oltremodo giovevole che i giovani conoscessero la storia della propria università, perchè verrebbero così a contatto con uomini che abitarono la loro stessa casa, e in essa lasciarono il ricordo della loro grandezza o l'impronta del loro genio, e perchè inoltre sarebbero tratti a riflettere sulle passioni sociali, politiche, religiose che, come onde or procellose ora serene, vengono a infrangersi ai piedi della rocca universitaria.

La rocca plurisecolare dell'Università di Bologna è a questo riguardo particolarmente ricca di ammaestramenti.

Per limitarci all'età moderna, vediamo dominante la figura di Luigi Galvani, nel quale la passione della ricerca è veramente eroica. Ma la radicale trasformazione susseguitasi nell'età napoleonica porta al decadimento delle discipline morali, che non ebbero mai l'appoggio dell'Imperatore. Delle nuove direttive politiche si avvantaggiavano, quasi esclusivamente, gli studi scientifici.

I Francesi fino dal 1796 avevano esportato 27 incunaboli, 34 volumi manoscritti, vasi etruschi, pàtere, oggetti antichi, papiri e molti altri preziosi cimeli che non furono restituiti nel 1815. Pare anche che si debba alle disastrose occupazioni militari lo stato di inidoneità dell'Archiginnasio che costrinse al trasferimento nel Palazzo Poggi. Tuttavia, ben altro genere di devastazione ci colpisce quando apprendiamo dal bello studio del Simeoni *Storia dell'Università di Bologna* la condizione dell'insegnamento umanistico, quale risulta dai testi allora in uso. In quello dedicato all'*Eloquenza italiana* basti dire che « Dante non vi è neppure nominato »; l'antologia da servire all'insegnamento del greco comprendeva esattamente gli autori e i passi che i nostri programmi destinano alla quinta ginnasiale e alla prima liceale: mancavano persino Platone e i « Tragici ». Di queste violenze alla cultura abbiamo purtroppo esperienze più recenti. E non può non colpirci il fatto che esse vengono perpetrate sempre in nome di principî di rinnovamento. Nessun vero umanesimo può coesistere con un regime di forza, anche se si protesta interesse per esso. Ma altre voci salgono dalle pagine della *Storia dell'Università di Bologna*. Questa, ad esempio: che esistono problemi insoluti che si trascinano durante anni e anni e che pure sono urgenti oggi come cento e più anni fa.

Così il problema della sede universitaria che ancor oggi è vivo e sentito da quanti vorrebbero ripristinare la gloriosa funzione dell'Archiginnasio, nacque nel 1803. Il Palazzo universitario oggi è formato da tre edifici principali: il palazzo iniziato nel 1549 da Alessandro Poggi, e acquistato nel 1711 dal Senato bolognese per accoglierví lo istituto delle Scienze fondato da Marsili; il palazzo costruito da Carlo F. Dotti nel 1745 ad uso dell'Accademia delle Scienze, e l'antica dimora dei Malvezzi detta la Cà Grande, acquistata dall'Università pontificia nel 1827 (Zucchini: L'arte nel palazzo Un. di Bologna). I tre antichi palazzi sono stati recentemente riuniti in un unico edificio, a cui non si può negare splendore d'arte e nobiltà di tradizioni; e tuttavia è perfettamente comprensibile il desiderio del ritorno dell'Archiginnasio, al quale sembra meglio legata la incomparabile tradizione degli studi bolognesi. Lo stesso Niccolò Dell'Abate, magnifico affrescatore del Palazzo Poggi, probabilmente accoglierebbe con soddisfazione una decisione del Governo stanziante fondi per il ripristino dell'Archiginnasio; tanto può la tradizione, specialmente a Bologna, ove essa vive nelle cose e negli spiriti dei più umili popolani, orgogliosi della loro città.

E' perfettamente comprensibile che nella visita fatta all'Università di Bologna io ricercassi le tracce dell'opera compiuta da Papa Lambertini.

Se Benedetto XIV non fu il fondatore della Biblioteca, che ebbe inizio con le collezioni di libri donati dal Marsili, fu quello però che ne incrementò la vita. Libri e manoscritti e preziosi spogli del Vaticano furono donati dal Lambertini alla Biblioteca; rendite e legati furono devoluti da lui a favore dell'Istituto, della Biblioteca e della Accademia. Fu lui a far costruire il grandioso salone che forma la sala di lettura dell'Università.

Meno noto, o volutamente dimenticato, è che la prima cattedra italiana di medicina operatoria fu voluta da Benedetto XIV il quale fece sua la proposta di uno studioso e fece istituire il *Corso di ostensione delle operazioni chirurgiche sui cadaveri*.

L'aperta mente del Lambertini volle stimolare l'interesse per gli studi storici e incaricò Marco Sarti di scrivere la storia dello studio bolognese. Gran conoscitore di uomini, non volle che a quest'opera attendesse Alessandro Formagliari, e con estrema delicatezza cercò di convincerlo a desistere dal proposito. Il Formagliari continuò per conto suo a scrivere. Oggi i suoi volumi fanno sorridere gli storici per gli errori e le fantasticherie.

I buoni semi gettati nel periodo lambertiniano non perirono del tutto ed ebbero un nuovo rifiorire nel periodo nazionale.

La sala dei manoscritti della biblioteca universitaria

Mentre il De Sanctis, a Napoli, operava una radicale epurazione, a Bologna nessuna consimile misura parve necessaria, perchè l'Università non era mai stata asservita a fini reazionari. Il nuovo, invece, si presentava in aspetti più fortunati e fecondi, e, come rinasceva la libertà, l'umanesimo si arricchiva subito con i semplici atti di nomina di G. B. Gandino e Giosuè Carducci.

Non si poteva pensare a Bologna, e alla sua Università, senza evocare la figura del poeta. Ecco perchè condotto alla viva e diretta conoscenza dei problemi culturali, edilizi e amministrativi, da guide competenti e cortesi, come il Prof. Guerrini o il Prof. Forni o il Dott. Mazzaracchio, volli visitare l'aula del Carducci. Mi aspettavo una grande sala, proporzionata alla voce dell'uomo e al numero dei discepoli ch'egli ebbe: è invece un'auletta ginnasiale quasi squallida.

Non mi fu difficile in quel momento ribadire ancora una volta nella mia mente un concetto per me fondamentale sul giudizio degli avvenimenti: che, cioè, ci sono uomini la cui vita, come ebbe a scrivere il Carducci stesso sotto l'urna funeraria del Pasolini, appare un dono benigno di Dio, e che quelli che promuovono la cultura vera sono un dono benigno per i loro fratelli.

Considerate da questo punto di vista le questioni economiche che nascono dalla necessità degli istituti assumono un preciso significato.

L'aspettare la soluzione dei problemi di un centro di studi dal mecenatismo di questo o di quel privato è un inutile attendere. Non si può, ad esempio, scrutare l'orizzonte per vedere se un altro Cesare Barbieri, da New York, assuma il carico delle spese necessarie al ripristino e al potenziamento delle varie attività come è avvenuto per il Museo dell'VIII centenario dell'Università.

La scuola, ogni vera scuola, è degna del suo nome se si costituisce come tutrice di tutte le energie, dalle morali alle fisiche, dalle intellettuali alle manuali, che in un fanciullo e in un giovane, cercano la loro espressione migliore. Tutta la vita che l'alunno conduce fuori della scuola è ancora vita scolastica. A Bologna conobbe tempi fulgidi il Collegio di Spagna, che nei suoi statuti portava l'impronta della alta mente dell'Albornoz; e soprattutto anticipava una concezione moderna, superatrice del particolarismo del tempo. Altro collegio governato sapientemente fu il collegio Comelli la cui vita e importanza sono state anche recentemente illustrate.

Ma anche oggi se vogliamo esempi di attività scientifica, vigilata e diretta, dobbiamo pensare alla Scuola Normale di Pisa, al collegio Ghislieri di Pavia, al collegio Borromeo, vivai perenni di germogli al riparo dagli errori, comuni in quell'età delicata e violenta, e soprattutto dalla dissipazione, dagli smarrimenti e dalle sollecitudini materiali che talvolta diventano corrodenti e paralizzanti. La vocazione dell'intellettuale, come ogni altra vocazione, ha bisogno, per maturare, di solitudine e raccoglimento. Ecco perchè, quando un organismo religioso o politico, ha voluto provvedere al suo domani, ha creato queste isole di lavoro, queste raccolte di giovani che dovendo tendere allo stesso scopo, debbono staccarsi dagli altri per trovarsi soltanto in quel manipolo che dovrà percorrere la stessa strada.

Lo Stato quindi che tanto, e giustamente, si preoccupa di ordinamenti amministrativi e didattici per il buon nome e l'efficienza degli studi superiori, si ponga e risolva questo problema dei collegi universitari, i quali oltre a provvedere a coloro che per ristrettezze economiche non possono far fruttificare il loro talento, serviranno ad elevare il tono della vita universitaria, giacchè il lavoro, l'ordine, la serietà di quel nucleo di giovani è per così dire altrettanto contagioso quanto la rilassatezza, il disinteresse, la dispersione, che purtroppo contaminano il costume universitario per il cattivo e prepotente esempio di certi gruppi che impongono alla massa incerta il loro comportamento.

Non bisogna infatti dimenticare che esiste una solidarietà nel bene come nel male, e che sono sempre i pochi ad orientare i molti, soprattutto in un periodo della vita quando la plasticità della coscienza aspetta una forma che ne costituirà il volto definitivo.

Pietro Barbieri

Benedetto XIV protettore ed estimatore dell'Università bolognese

BUON GUSTO SENESE

Non c'è forse città al mondo che dimostri, attraverso la sua storia fin dal più lontano medioevo, una così assidua e sottile preoccupazione di rivestire di garbate ed eleganti forme e colori ogni manifestazione della vita, quanto Siena, dove, proprio per questa intima e quasi istintiva ragione, il gusto gotico trovò così tenace e originale interpretazione.

Anche oggi le testimonianze di questa tale gentilezza di modi artistici, che giungono a trasfigurare i più elementari oggetti, si rivela nell'artigianato, almeno come aspirazione a superare il meccanicismo moderno e la produzione « in serie ». Ma un tempo, allora sì, l'arte, resa duttile da questo suo profondarsi nella vita di tutti i giorni, quasi nessun settore delle professioni e dei mestieri era lasciato in ombra dalla limpida e serena luce d'un gusto affinato e consapevole.

Anche da questo punto di vista, la riuscitissima mostra delle « Tavolette di Biccherna e di altri uffici dello stato di Siena » a Palazzo Strozzi a cura dello Studio italiano di storia dell'arte, organizzata sotto gli auspici del Ministero del Lavoro, è la scoperta d'un lato pressochè inedito dell'arte senese, una di quelle mostre, per così dire « illuminanti » di una civiltà artistica altrimenti celebrata per la sua aristocratica solennità.

Le tavolette di Biccherna, note (e non completamente) fino a ieri, agli specialisti, sono state amorevolmente raccolte, ripulite con scrupolo ed esposte in una ideale serie cronologica come spontaneamente era suggerito dalla stessa destinazione pratica di tali « copertine di libri »: si aggiunga a ciò la pubblicazione accuratissima e intelligente che Enzo Carli ha composto, ora uscita per i tipi dell'« Electa » e si avrà la misura del contributo davvero eccezionale che una simile manifestazione può arrecare non solo ai nostri studi, ma alla più larga conoscenza della civiltà senese nel Medioevo e nel Rinascimento. Il nome di « Biccherna » come dice il Carli, già nella seconda metà del XII secolo derivato dall'edificio di proprietà della parrocchia di S. Pellegrino, detto appunto « Biccherna » passò a significare una tipica magistratura dell'antica Repubblica di Siena che si accentrava, soprattutto nell'amministrazione dell'Erario: e queste tavolette non sono che le « coperture » in legno dipinto, dei documenti relativi all'amministrazione: strano e quasi unico caso di arte applicata... al Fisco, il quale poi, come si sa, non sempre è stato amico degli artisti!

Sicchè l'attuazione di una simile mostra può anche assumere significato simbolico e, da un lato, servire d'ammonimento per gli artisti a non trascurare anche quelle applicazioni dell'arte a forme apparentemente « minori », dall'altro a far considerare alla burocrazia amministrativa l'alto valore di civiltà che anche una pratica manifestazione di governo può assumere quando sia filtrata attraverso i valori estetici.

Ma senza presumere di trarre conclusioni troppo impegnative da una esposizione che ha dato risultati così inattesi, richiamando una vera folla di visitatori (e, tra l'altro, facendo incontrare sul piano d'una schietta e appassionata comprensione, nientemeno che Fiorentini e Senesi), soffermiamoci a considerare l'interesse storico-artistico di queste garbatissime e talvolta preziose tavolette dipinte.

In una città dove anche i forzieri della Repubblica e il mobilio degli uffici portavano impressi i segni inconfondibili della raffinatezza e del buon gusto (e talvolta si trattava di opere di « autore »: di Simone Martini, dei Lorenzetti) non deve far meraviglia se anche queste « custodie » di documenti avessero l'importanza di opere d'arte e ci si rivolgesse, di volta in volta, ai maggiori artisti del tempo, perchè le decorassero con la scena principale, che raffigurava un fatto importante, religioso o civile, di quegli anni, gli stessi magistrati e una accurata scritta commemorativa o descrittiva, dovuta spesso agli insuperabili calligrafi del medioevo.

Così composta, la custodia in legno dipinto, luneggiata d'oro, era paragonabile al primo foglio d'un codice miniato, ma ricordava, anche, i famosi « dittici » consolari che formano oggi l'orgoglio dei nostri musei, scolpiti in avorio nella faccia esterna e dipinti all'interno: era, insomma, un perpetuarsi (o un rinascere) di quel gusto raffinato che presiedeva anche alle forme del governo di Bisanzio, certo d'eredità classica.

Ma queste tavolette, che ci narrano la storia di Siena, attraverso il modificarsi dell'arte, dal Duecento al primo Cinquecento, ci permettono soprattutto di rafforzare la convinzione già maturata attraverso lo studio della pittura più largamente nota, che, nello sviluppo della grande e splendente arte senese, va tenuto conto, nello stesso tempo, delle sontuose pale d'altare, degli affreschi, per così dire « aulici » e d'un gusto, altrettanto tipico, narrativo, pronto, spesso di sconcertante modernità, che si avverte in modo clamoroso negli affreschi del palazzo Pubblico di Siena, ma si rintraccia sempre nelle tavolette e soprattutto nelle « predelle »

(*Continua a pag. 8*)

Valerio Mariani

Il Camarlingo e lo scrittore nel loro ufficio (Taddeo di Bartolo?)

FLAUBERT POSTILLATO

Giovanni Papini mi regalò, qualche tempo fa, alcuni libri tra i quali la *Correspondance* di Gustave Flaubert nella vecchia, ma sempre buona, edizione Charpentier delle opere complete del grande scrittore francese.

Quei volumi usati da Papini nei giorni della sua giovanile appassionata assimilazione di letture e di cose sono cosparsi di segni rossi e neri sui luoghi che più lo avevano colpito, e devono essere stati per lui come un *livre de chevet*. Avendo avuto occasione in questi giorni di ricercare per mio conto alcuni pensieri flaubertiani ho visto che quei segni a lapis sono come delle mute postille ma più eloquenti di qualunque commento marginale. La pagina non ne rimane sciupata e i passi segnati corrispondono a una vera e propria scelta del pensiero di Flaubert in relazione all'animo di Papini nel passaggio dalla giovinezza alla prima maturità. E' d'interesse significativo ritracciare questi passi che rappresentano un'osservazione della vita e dell'arte intima, originale e, se anche paradossale, sempre utile come documento vivo.

Spessi sono i segni dove Papini imprime nella sua memoria vari punti delle confessioni di Flaubert che evidentemente gli sembravano di suo gusto: « Ci sono in me, letterariamente parlando, come due persone distinte; una che è presa dal lirismo, dai grandi voli d'aquila, da tutte le sonorità della frase e dalle cime ideali; un'altra che indaga e scava il vero più che può, cui piace fermare il piccolo fatto efficacemente quanto il grande, che vorrebbe farci sentire, quasi materialmente, le cose che riproduce. A costui piace ridere e divertirsi nelle animalità degli uomini ». « Mi sembra che, nei tempi che corrono, far parte di non importa che, entrare in un corpo qualunque, in qualsiasi confraternita o bottega e anche prendere un titolo qualunque è disonorarsi è avvilirsi ». « Il fondo della mia natura è, checchè se ne dica, il saltimbanco; io ho avuto nella mia infanzia, nella mia giovinezza un amore sfrenato per il palcoscenico, io ammiro tanto l'orpello quanto l'oro. La poesia dell'orpello è anche superiore in quanto essa è triste. Avrei preferito esser Talma che Mirabeau, perchè quegli ha vissuto in una sfera di bellezza più pura. E' assolutamente la stessa cosa ciò che possiamo o non possiamo fare per il progresso dell'umanità. Quanto a questo progresso io mi sento ottuso di fronte alle idee poco chiare. Io detesto la tirannia moderna perchè mi pare idiota debole e timida, ma ho un culto profondo per la tirannia antica che considero come la più bella manifestazione dell'uomo, che vi sia stata ». « Quando si vuole, piccoli o grandi, mescolarsi alle opere del buon Dio bisogna cominciare per mettersi in una condizione in cui non se ne sia lo zimbello o la vittima. Tu dipingerai il vino, l'amore, le donne, la gloria a condizione che tu non sia nè ubriaco, nè amante, nè marito, nè un misero coscritto ». Tutte *boutades* che il lettore via via segnava o per farle sue o per respingerle. Si capiscono i segni fatti da Papini, innamorato fin dalla adolescenza del Buonarroti, a certi entusiasmi di Flaubert per Michelangiolo: « Io sono spaventato del *Giudizio Universale*. E' del Goethe, del Dante e dello Shakespeare fusi in una arte unica; ciò non ha nome e la parola sublime stessa mi sembra meschina ». « Qualunque lirismo di Byron è schiacciato da Shakespeare con la sua impersonalità sovrumana. L'artista deve fare in modo di convincere la posterità che egli non ha vissuto: meno idea concreta che me ne faccio e più mi sembra grande; io non posso figurarmi nulla sulla persona di Omero, di Rabelais, e soprattutto, quando penso a Michelangiolo vedo di scorcio solamente un vegliardo di statura colossale che scolpisce la notte alla luce delle fiaccole ».

E come non riconoscere una prima idea del *Dizionario dell'Omo salvatico* in queste righe segnate d'una lettera a Madame X...?: « Sto dietro a una vecchia idea che m'è ritornata; cioè quella di un dizionario delle idee convenzionali: la prefazione soprattutto mi eccita molto. Il libro sarebbe la glorificazione storica di tutto ciò che si approva; io vi dimostrerei che le maggioranze hanno sempre avuto ragione, le minoranze sempre torto. Io sacriferei i grandi uomini a tutti gli imbecilli, i martiri a tutti i carnefici. Così per la letteratura fisserei ciò che sembra facile perchè il mediocre, essendo alla portata di tutti, è la sola cosa legittima. Questa apologia della imbecillità umana in tutti i suoi aspetti, ironica e satirica dal principio alla fine, sarebbe piena di citazioni, di prove (che proverebbero il contrario) e di testi spaventevoli. Vi si troverebbe dunque, in ordine alfabetico, e su tutti gli argomenti possibili, tutto ciò che bisogna dire in società per essere un uomo rispettato e piacevole ».

L'attenzione è fermata spesso sui gusti artistici di Flaubert: « Mi dispiace ma la basilica di San Pietro mi annoia (in una lettera da Roma nel maggio 1851), mi sembra un'arte priva di scopo, è glaciale di noia e di pompa; per quanto gigantesco sia questo monumento mi sembra piccolo. Mi piace di più il vero antico, il greco, il gotico, la più piccola moschea con il suo minareto lanciato nell'aria come grande grido. Ma quando si passeggia nel Vaticano ci si sente, in compenso, penetrati di rispetto per i Papi. Ciò che ho visto di più bello a Roma è la cappella Sistina. Mi sembra che Michelangiolo sia qualche cosa di inaudito, una specie di Omero shekspiriano ».

Son richiamate all'attenzione alcune osservazioni letterarie non comuni: « Come sono male imbastite tante cose di Rabelais, di Cervantes, di Moliere e di Hugo; ma quali colpi di pugno improvvisi, quale potenza in una sola parola ». « Vi sono due classi di poeti: quella dei più grandi, dei più rari, veri maestri che riassumono l'umanità nascondendo la loro personalità per assorbirsi in quella degli altri: essi riproducono l'universo che si riflette nelle loro opere, scintillante, vario, molteplice come un cielo intero che si specchia nel mare con tutte le sue stelle e tutto il suo azzurro. E c'è quella degli altri i quali non hanno che a creare per essere armoniosi, a piangere per fare intenerire e che non si occupano che di sè stessi per restare eterni ». E le seguenti battute polemiche sono certo segnate con evidente rilievo: « Si può calcolare il valore di un uomo dal numero dei suoi nemici, e l'importanza di un'opera dal male che se ne dice. I critici sono come le pulci che vanno sempre saltando sulla biancheria pulita e adorano i merletti ». « O critici! eterna mediocrità che vive sul genio per scovarlo o per sfruttarlo, razza di maggiolini che tagliuzzate le belle foglie dell'arte! Se l'imperatore domani sopprimesse le tipografie farei un viaggio a Parigi in ginocchio e andrei a baciargli i piedi in segno di riconoscenza, tanto sono stufo della stampa e dell'abuso che se ne fa ». « Ho letto il corso di letteratura drammatica di quel grand'uomo che si chiama Saint Marc Girardin; è bene conoscerlo per sapere fin dove possono andare la bestialità e l'impudenza. Ecco ancora uno di quelli ai quali io vorrei fare strappare la pelle e colare nel ventre del piombo per insegnar loro la rettorica ».

L'individualismo antiborghese e antifilisteo di Flaubert non poteva far rimanere indifferente un giovane lettore anticonformista e ribelle: « La fratellanza è una delle più belle invenzioni dell'ipocrisia sociale. Non si può volgarizzare il bello: lo si degraderebbe. Che è diventata l'antichità quando la si è resa accessibile ai fanciulli? Qualche cosa di profondamente stupido. Eppure, è tanto comodo per tutti servirsi dei testi spurgati, di traduzioni, di riduzioni, e sì dolce per i nani il contemplare i giganti raccorciati! Ciò che è il meglio nell'arte sfuggirà sempre alle nature mediocri, cioè ai tre quarti e mezzo del genere umano. Perchè snaturare la verità a profitto della bassezza? ».

« L'esperienza prova che nessuna forma politica contiene il bene assoluto in sè; orleanismo, repubblica, impero non vogliono dire più nulla, perchè le idee più contradditorie possono entrare in ciascuna di queste caselle. Abbasso le parole! Non più simboli nè feticci! La grande moralità sarà di provare che il suffragio universale è tanto idiota quanto il diritto divino, sebbene un po' meno odioso ».

Non finirei più se volessi inoltrarmi ancora nei passi segnati in rosso o in turchino di questi quattro volumi: ma dopo tante pungenti e nere osservazioni terminiamo con una di appassionata aspirazione verso l'alto: « Siete voi ben sicuri di conoscere la vita, non siete troppo deboli per la passione? Non accusiamo l'alcool ma il nostro stomaco o la nostra intemperanza. Chi fra noi si sforza costantemente, e senza speranza di ricompensa, senza interesse personale, senza attesa di guadagno, di avvicinarsi a Dio? Chi è che lavora per essere più grande e migliore, per amare più fortemente, per sentire in un modo più intenso, per capire di più? ».

Ettore Allodoli

POLEMICA SQUARZINA - CAJOLI

Gentile Direttore,

solo in questi giorni, al ritorno da Siracusa e dalla Romagna, piazze trascurate dai distributori del Suo giornale, ho potuto esaminare la sommaria nota con cui Cajoli ha inteso liquidare il mio dramma *Esposizione Universale* in occasione della lettura fattane da Gassmann al Circolo del Teatro (*Idea*, n. 18).

Una forma paralizzante di paura della realtà ha portato Cajoli a scindere il mio lavoro, approvando calorosamente la prima metà, dedicata all'ambientazione e alla storia privata dei personaggi, e stroncando l'altra, dove si sviluppa l'azione e la storia si fa pubblica. E' singolare il tentativo di farmi passare per qualcosa come un nemico personale dell'Anno Santo, mentre (è ovvio) il conflitto che determina la rovina dei miei personaggi oppone da un punto di vista il più generale possibile, e direi simbolico se lo spazio bastasse a dimostrare la possibilità del simbolo nel realismo, una concezione affaristica e turistica dell'Italia a una esigenza di vita intera e civile per tutti gli italiani, a cominciare da quelli che Cajoli chiama gli umili e che io chiamerei con più sincera carità gli umiliati. Di questo passo imputeremo al Mussato la tirannide di Ezzelino, a Shelley la corruzione dei Cenci, a Webster la perfidia di Flaminio Accoramboni! Del resto ognuno dovrebb'essere libero di concepire come crede la dignità nazionale senza venir fatto segno ad attacchi come quello di Cajoli, frutto di una tendenziosa, evasiva, comoda riduzione dell'estetica a politica, estranea al tono del Suo giornale cui con ben altro spirito ho spesso e non indegnamente collaborato.

Che dire poi della trionfale deduzione da giudice istruttore che porta Cajoli a collegare l'esito disperato della *Esposizione Universale* a una battuta di una commedia di D'Errico da me diretta all'Ateneo? Sarei dunque maniaco di un teatro piattamente politico, aspettando l'avvento del quale mi sarei acconciato a mettere in scena, in passato, Ibsen e De Curel, Turgheniew e Terenzio, Romains e Arthur Miller? C'è da dire questo: che se l'Ateneo ha avuto il merito di far conoscere *L'Oggetto* lo si deve anche a Cajoli, che mi ha presentato D'Errico e caldeggiato le sue commedie, nè doveva attendersi che io mettessi la sordina alle invettive, ricche di esclamativi e di accese didascalie, degli « umili » di un altro autore.

Con osservanza, e con preghiera di pubblicazione. LUIGI SQUARZINA

Caro Squarzina, ci eravamo detti privatamente tutto il nostro pensiero, e mi paresti convinto che io avessi il diritto di esprimere dissenso e anche sdegno, se, tutto sommato, avevo la lealtà di lodarti calorosamente quando potevo consentire. Io ti avrei « fatto segno ad attacchi »? Per attaccare, occorre un animus *che non ho, e lo sai bene; per criticare, occorre un coraggio che costa molta pena, soprattutto se si debbono criticare amici che non gradiranno.*

Tu mi attribuisci « una forma paralizzante di paura della realtà », ma ti assicuro che ho soltanto un diverso concetto e una diversa visione storica della realtà: che se fosse davvero come tu la rappresenti (secondo me, deformando animosamente); se i tuoi umiliati *fossero veramente vittime di quei luridi invividui che tu hai escogitato, ed io me ne accorgessi, mi troveresti molto più a sinistra di te — ma la frase ha un significato pertinente? —, o nel mezzo della mischia, dalla parte degli umiliati. Te lo prometto fin d'ora.*

Ma, per ora, con i tuoi drammi, o mi persuadi che la « realtà » è la tua e non la mia, o mi lasci attendere che un di noi due maturi meglio, io nel capire, tu nello scrivere (e viceversa).

Voglio anche dire che, proprio da te, non m'aspettavo risentimento a proposito della « comoda riduzione dell'estetica a politica ». Che anche in ciò debba trovarmi più a sinistra io? Se vuoi questa confessione, te la faccio pubblicamente: non capisco l'estetica pura, e vado ingaglioffandomi consapevole e cocciuto, lontano dai soliti fioretti, tra spine e ortiche che anche la mia pelle sente benissimo, alla ricerca di ragioni umane che son poi le medesime, le mie e le tue. Trovo, non trovo; mi esalto, mi disprezzo... non accade anche a te?... ma intanto cerchiamo, ed è ciò che conta. E se verrà un giorno in cui mi persuada che hanno ragione tutti gli insoddisfatti delle mie critiche, ho così poca paura della realtà, che darò le dimissioni. Ma prima devi convincermi, sia pure con la politica purificata dall'arte; mentre, nel tuo dramma, vedo soprattutto l'aspirazione a purificare l'arte con la politica: impossibile assunto, a mio giudizio.

Quanto al D'Errico (che mi ha ringraziato dell'attenzione, non tutta favorevole, dedicatagli), perchè non dovevo attendermi che tu « mettessi la sordina alle invettive »? E' un còmpito della regìa eliminare le stonature; e lì, a quel punto della commedia, lo sfogo della serva, da te intonato o sopportato, venne fuori come uno sputo su fiori appassiti. Mi dirai che tentavi vivificarli?

Ad majora! *Con l'amicizia e la stima che farai bene a giudicare dai fatti specialmente se le parole, lette senza risentimento, ti confermano che ben pochi critici borghesi ti seguirebbero con fiducia pari alla mia.*

V. C.

● In occasione dell'Anno Santo, l'editore Del Turco ha ideato una nuova collana, intitolata « Serie del Drago », nella quale sono illustrati i principali monumenti d'Italia. Di questa collana sono usciti già sette volumetti e ne sono annunciati altri cinque di imminente pubblicazione: « Le stanze di Raffaello » a cura di Redig De Campos. « La Basilica di San Lorenzo » e le « Campane Medicee » a cura di Filippo Rossi, « Il Palazzo Ducale » a cura di Giovanni Mariacher, « San Marco » a cura di Fausto Franco, « La Basilica di San Francesco di Assisi » a cura di Pietro Bargellini.

Letteratura Romena

Nella *Piccola Biblioteca Romena* pubblicata dal benemerito editore A. Signorelli di Roma è uscita la 2ª edizione della *Letteratura Romena* del mio compianto Maestro ed amico Ramiro Ortiz che fu per cinque lustri il vero e il più efficace apostolo della cultura italiana in Romania. Questa seconda edizione riveste un significato che merita di essere messo in rilievo. Prima, perchè si tratta della prima storia letteraria romena uscita in Occidente che abbia avuto una seconda edizione, poi perchè essa costituisce una prova della universalità dello spirito italiano desideroso di conoscere e di approfondire tutte le civiltà del mondo. Se ricordiamo il detto di Plutarco che « nascere in un piccolo Stato è motivo d'inferiorità per i letterati e i poeti, come per gli storici », risulterà maggiormente tutto ciò, benchè la Romania avesse linguisticamente un'area grande come quasi l'Italia, solo il numero della popolazione è minore della metà. In terzo luogo il nuovo volume dell'Ortiz contribuisce efficacemente all'attuazione di un impellente problema di letteratura comparata di cui, fra i Romeni, il primo e vero promotore fu il ventenne Mihail Kogalniceanu che pubblicando nel 1837 nel « Magazin für die Literatur des Auslandes » il primo saggio di lingua e letteratura romena *Romänische oder Wallachische Sprache und Literatur* impose ai Romeni il dovere di far conoscere in altri paesi la loro lingua, letteratura e cultura. Esistevano allora grammatiche romene in latino e in tedesco, Carlo Cattaneo pubblicò qualche mese dopo « Del nesso fra la lingua valacca e l'italiana », poi Diefenbach aveva pubblicato nel 1831 « Ueber die jetzigen romanischen Scriftsprachen » e Diez nel 1836 « Grammatik der romanischen Sprachen ». Per dimostrare la latinità della lingua romena che era stata già provata scientificamente, Kogalniceanu fa il paragone dei primi otto versi dell'*Orlando Furioso* con la sua traduzione romena.

Avrà conosciuto il giovane e colto studente l'affermazione del Diez sulla stretta, strettissima parentela fra le due lingue sorelle e sulla loro appartenenza alla medesima *area* linguistica. Ma Kogalniceanu difende anche la cultura romena: il noto linguista F. G. Eichhoff aveva scritto nel « Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde » (Paris, 1836) che « le roumain est aussi un de' bris de la langue romane, qui par son mélange avec le slavon, a adopté une forme toute speciale, mais qui n'offre que peu de culture et par consequant peu d'intérêt ». E Kogalniceanu riproduce le frasi del conte d'Hauterive che era stato segretario dal 1785 del principe moldavo e poi membro dell'Accadémie des Inscriptions di Parigi: « Il faudrait regretter la langue moldave, parce quelle est la dernière trace de l'inflexibilité du caractère romain. Elle s'est enrichie des mots de toutes les langues du Nord et du Midi, sans changer ni ses anciennes expressions, ni son génie primitif; elle est encore la langue romaine non celle de Cicéron et du siècle d'Auguste, elle date beaucoup de plus loin. La langue moldave est celle des soldats de Romulus, elle a conservé la dureté de leurs moeurs, et toute la grossierté de leurs manières ». Egli riproduce poi le parole di Schneidawind del 1832: « Durch Zartheit und wehklang ausgezeichnet, scheint sie zum Gesang gesschaffen und was die Süsse und Weichheit anbelangt, Kann sie fast del italienischen zur Seite gestellt-werden ».

Rimanendo alla lingua romena, ci piace mettere in rilievo che la *Grammatica della lingua romena* del professore Gino Lupi e pubblicata (1949) sempre dall'editore Signorelli è oggi la migliore esistente, migliore della *Grammaire roumaine* (Berna, Francke, 1948) di Sever Pop, in cui ci sono numerosi, sorprendenti errori per un romeno colto e tanto più per un linguista. Il lettore V. Buescu che non è nè filologo nè linguista ne ha rilevato un buon numero nella « Revista Portuguesa de Filologia » (II, p. 328-340). Basti dire che la forma *pleaca'* (vattene) che è un imperativo, è considerato da Pop un soggiuntivo esortativo. Poi quella del Lupi, a differenza di quella di Pop, contiene una ricca antologia in romeno da cui si possano conoscere la storia, la geografia e la letteratura romena. E' notevole il fatto che in lingua italiana sia scritta la migliore grammatica romena. Ma l'Italia ha il primato anche per ciò che riguarda le traduzioni dalla letteratura romena: se fino al 1926 uscirono appena 3 volumi, nel 1940 c'erano più di 60. E non possiamo non rilevare la grande superiorità spirituale del prof. Lupi che ha subito tanti dispiaceri dall'ufficio culturale romeno di Roma durante la guerra e che con tanta passione continua tuttavia i suoi apprezzati studi sulla lingua e letteratura romena.

Per difendere la cultura romena Kogalniceanu esamina ed indica i più importanti scritti religiosi, storici, letterari, giuridici fino ai suoi tempi rilevando quasi sempre gl'influssi stranieri sulla letteratura e civiltà romena come pure traduzioni romene da altre letterature. Non possiamo non sottolineare quest'opera che è anche di letteratura comparata dello studente Kogalniceanu che dette in traduzione una sola poesia romena, l'ode all'Italia di Giorgio Asachi, e che pubblicò sempre in Germania, ma in francese una storia romena. Qui dobbiamo mettere in rilievò che pochi, pochissimi sono i Romeni che hanno seguito l'impulso e l'esempio del Kogalniceanu nell'adempimento del dovere di far conoscere la cultura nazionale all'estero: il romeno che merita d'essere ricordato è l'indimenticabile Nicola Iorga che immensamente operò per la cultura italiana in Romania e tanto fece per la cultura romena in Italia, dove pubblicò tanti saggi in riviste scientifiche e letterarie ed anche in tanti articoli in giornali italiani. Ma triste è che questo sommo storico e comparatista è oggi dimenticato: quali e quanti insegnanti romeni o di romeno in Università straniere hanno pubblicato negli ultimi anni articoli sul più grande dotto (autore di oltre 1.300 libri e memorie accademiche) che abbia dato la nazione romena?

Ramiro Ortiz che tanto apprezzato fu dallo Iorga, deve essere considerato il vero iniziatore degli studi di letteratura comparata italo-romena, per cui si veda il suo capolavoro *Per la storia della cultura italiana in Romania* e la ricchissima e completa bibliografia pubblicata da Carlo Tagliavini nell'Annuario dell'Università di Padova. Ma l'apostolato dell'Ortiz in Romania può servire di modello per insegnanti all'estero. Ortiz non si limitò all'insegnamento e ai suoi lavori personali e non si dedicò poi al dolce far niente, perchè nella sua presenza all'estero come professore egli sentì la sacra missione d'italianità e di professore pubblicandovi continuamente lavori e saggi scientifici, tenendo conferenze a Bucarest e in capoluoghi della provincia.

Claudio Isopescu

VECCHIO E NUOVO TEATRO

«L'*Old Vic* è sempre stato un teatro povero, come pure un teatro per i poveri»: frase di spicco ai di d'oggi, con cui lo stesso British Council si compiace presentare l'antichissima istituzione londinese. Ma se vogliamo bene intendere l'origine e il merito di singolarissime ed eccezionali prestazioni teatrali, la frase dev'essere ruminata e non trangugiata così come si presenta. L'*Old Vic* nasceva, con altro nome, nel 1918, nel pieno dell'euforia susseguita alla catastrofe napoleonica; ma, come si sa, i riflessi e i vantaggi della vittoria cambiavano ben poco la condizione di certi quartieri londinesi, ove, se mai, alla plebaglia famelica era definitivamente tolta ogni speranza di mutamenti, e un teatro che nascesse — per dirla in anglosassone — valeva le carote con cui si accompagnavano il poco pane e le molte legnate. Par certo che il popolino della riva meridionale del Tamigi accorresse a dimenticarsi e, in certi casi, a ritrovarsi dinanzi ad attori in tutto degni di lui. Per intendere l'importanza di tale «evasione», basti pensare che cosa sarebbe anche oggi di certi abitanti di periferie metropolitane, se venissero chiusi i rifugi o ricoveri costituiti dai cinematografi. Ma il teatro era certamente ben altra cosa: ivi la canaglia che disgustava Hazlitt, critico *emunctae naris*, poteva meglio sfogare l'individualismo più anarchico, e praticamente imponeva repertorio e stile di recitazione. Allora il *genius loci* si sarà formato utili convinzioni circa le caratteristiche di un vero teatro e le esigenze di un autentico pubblico, e ne tramandò gli insegnamenti. Nel 1833, tal teatro divenne «Royal Victoria Hall», ma il popolino lo denominò «The Old Vic», sentendo che è molto più facile affezionarsi a una vecchia Vittoria o a un vecchio Vittoria, che non alla regalità mal impastata con tanfi e muffe.

La gestione delle signorine Baylis, zia e nipote, venute molto più tardi e considerate le fondatrici del moderno *Old Vic*, avrà molto stentato a intendere perchè, dopo un secolo di successi, bisognasse mutar qualcosa, molte cose, per tirare avanti. Senza voler dare spiegazioni facili a intuirsi ma difficili a dimostrarsi perchè privi di spazio e di competenza, e senza riferirci a complesse fermentazioni borghesi che trasformano di secolo in secolo vaste zone di Londra, basterà congetturare che, intanto, la periferia canagliesca si era allontanata dallo *Old Vic* e, conseguentemente, l'*Old Vic* dagli umori e dai gusti di essa. Così che quando, nel 1931, Tyrone Guthrie ebbe l'ordine e il còmpito di «allargare la cerchia del pubblico e dell'influenza... fondò una scuola di recitazione, sollevò il livello artistico del teatro, incoraggiò noti astri a lavorare per esso e lo portò al livello di molti famosi teatri del Continente», noi diremmo che *Old Vic* era morto, oppure che passava in eredità a parenti ricchi; pensiamo che sarà anche più profondamente trasformato rientrando nella sede distrutta dalle bombe tedesche e ora in via di ricostruzione; crediamo che non possa più definirsi teatro abbastanza povero, se fruirà di sovvenzioni, nè per i «poveri», a meno che non ci si voglia riferire alla borghesia impoverita, e non proprio a quei popolani ai quali appartiene la prima storia del teatro. Perchè l'odierno *Old Vic* è una delle più squisite espressioni di raffinatezza e di intelligenza borghesi, e sta alle proprie origini, press'a poco come ogni uomo ai comuni progenitori.

•

Ma, come ogni espressione borghese che non sia già decadente e serbi qualcuno dei segni e degli impulsi che primamente conferirono alla borghesia dignità e forza sociale, anche questa vive di fermenti popolareschi. Abbiamo già detto dell'importanza che si deve assegnare al *genius loci;* accenneremo al peso che la tradizione ha sempre nelle cose d'Inghilterra; e dopo aver rammentato il continuo rimescolio che laggiù rinnova le classi (la stessa aristocrazia, con le nomine e le elezioni nobiliari), come in ogni paese ricco e avventuroso, ci troviamo quasi senza spazio per trarre in causa il maggior responsabile delle impressioni da noi ricevute, il divino Shakespeare, la cui «Dodicesima notte» è forse il più degno simbolo di un teatro che sugge da rozze e robuste radici fin gli escrementi della umanità mediocre e verminosa, e son già linfe nettaree al sommo della pianta, ove innesti incredibili hanno fatto nascere fiori e frutti leggiadri. Eufuismo anche il nostro, sia pure, ma è di casa con Shakespeare. Il quale, qui, attinge a tante fonti, da impegnare per secoli una filologia specializzata; e a tanto genio, da annullare ogni importanza di fonti, e realizzare nel teatro il punto d'incontro di tutte le classi che poi perfino la storia di un edificio teatrale può dividere.

Se c'era una commedia che potesse rappresentare lo spirito dell'*Old Vic* di là di ogni contraffazione contingente, era questa. La raffinatezza sentimentale e aristocratica del duca Orsino e di Olivia, la malinconia cerebrale del buffone Feste, la becera, burlesca, sbevazzatrice vitalità di sir Tobia, la stordinaggine di sir Andrea, l'astuzia fresca e popolana di Maria, la fedeltà di Antonio, il puritanesimo greve e jettatorio di Malvolio, convivono, s'impastano, s'intrecciano nella rappresentazione di una società priva di limiti ben definiti, mareggiante senza tempesta, ricca di promesse e di speranze legate al classico concetto del Fato e a quello più semplice della fortuna, per cui io spettatore, di qualunque risma o ceto sia, veramente evade, essendo ivi tutto possibile, perfino l'ottimismo nella tristezza e nei languori, non attinti a un sentimento di dolore universale, ma piuttosto alla sazietà del ridere e alla voglia di riposarsi sospirando. I registi del primo *Old Vic*, strepitanti dalla platea, avranno chiesto a sir Tobia e ai suoi compagnacci di forzare e forse interpolare le loro scene già abbastanza salaci: Norman Marshall, regista odierno, chiede ai suoi attori misura massima e fusione perfetta. Marshall offre oggi con un funzionale palchetto sopra il palco, composizioni a piramide del più puro rinascimento pittorico: al Vittoria vecchio, tutto si sarà svolto secondo l'estro e la confusione del momento. Feste, il buffone, oggi cantante di classe (F. Smith), affida a musiche antichissime una ragione malinconica della parte, che allora rauche voci ricoperte dallo squassar dei bubboli pagliacceschi avranno incentrato sui lazzi e i contorcimenti. Ma l'equilibrio e l'intelligenza borghesi di questi interpreti non sono che un modo di porgere Shakespeare, senza che il convenzionale e spesso malinteso «gusto» riescano a svirilizzarlo; così come l'approssimazione sguaiata degli antenati non poteva riuscire a disaristocratizzarlo. A noi non resta che invidiare una civiltà che dispone di forze amalgamatrici così efficienti, e dolerci che le nostre maggiori Muse non discendano mai altrettanto umilmente tra il popolo.

E, tacendo qualche imperfezione che si poté notare soprattutto per il contrasto con la generale perfezione, rammentando come interpreti veramente grandi, M. Barton (la servetta Maria) e E. Milton (Malvolio), esprimiamo a tutti gli altri ammirazione e gratitudine. Confidiamo di poter dire altrettanto dell'edizione della «Dodicesima notte» che O. Costa allestirà, il 20 luglio, a Napoli; e confessiamo che questa notizia un po' fuori di luogo, la diamo sia per stuzzicare negli amanti del teatro il bisogno del confronto, sia per mordere pubblicamente il rifiuto di un nostro idolo pubblico, Totò, che una mirabile intuizione del Costa, da noi fiduciosamente approvata, aveva scelto a interprete di Malvolio.

I giovani dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica possono ascrivere a loro merito se interrompiamo un discorso assai più lungo sull'*Old Vic*, per non essere costretti a tacere la bella prova da loro data nella stessa settimana. Come saggio dell'allievo M. Ferrero (perfezionamento, presso la Scuola di Regia diretta dal Costa), al Quirino, è stata rappresentata la commedia di J. Giraudoux: «La guerra di Troia non si farà».

Se questi sono i frutti, la pianta è eccellente.. Preme dir subito, che una Istituzione come l'Accademia romana si manifesta di anno in anno più efficiente e necessaria, appunto per i risultati che dà. Risultati parziali si erano già notati attraverso l'arricchimento delle Compagnie professioniste e quello dei piccoli Teatri, che in vario modo apparivano rinsanguati da giovanissimi non soltanto dotati ma soprattutto educati all'arte, che è anche cultura e controllo, autocritica e disciplina, e non estro puro o istinto primordiale, come per troppo tempo credettero gli artigiani del teatro. Ma si poteva anche pensare che una rondine o poche rondini non facessero primavera. La massiccia presentazione del Giraudoux elimina gli ultimi timori: due complessi, quasi totalmente rinnovati (o con parti scambiate), in due diverse serate, ci hanno offerto due pregevoli e artisticamente equivalenti interpretazioni del lavoro francese. Se proprio fosse utile cercare il pelo nell'uovo, diremmo che abbiamo creduto di notare un certo squilibrio nella regia, tra il primo e il secondo atto: il primo, un po' sforzato, con tinte offembachiane, al satirico e all'umoresco; il secondo, forse più congruamente, tirato al drammatico. Ma, intanto, pensiamo che il testo medesimo trascolori medesimamente; e infine riconosciamo che più difficile materia di saggio non poteva essere imposta a regista e attori. Questa satira che non è satira, quest'accusa che scade a irritato e amaro accertamento della fatalità bellica, quest'opera di poesia sprezzante di consorelle eroiche e tuttavia terminata nel nome di Omero, questa successione di fatti risaputi che deve incatenare mediante battute contrastanti di tono e contenuto, e dense di intelligenza, di spiritualità, di cultura, di allegoria, di allusione, di ironia, questa antologia di aforismi distillati da un intelletto raffinatissimo, e legati da un sentimento appassionato e delirante per l'impossibile amore della pace, rappresenta un cimento veramente totale di regia e di recitazione. Quei giovanissimi hanno scavato ogni frase, riconosciuto ogni tessera, ricomposto il mosaico: una delizia. Lodandoli tutti, commetteremo forse qualche parzialità, ma nemmeno alle speranze e alle generose promesse si deve guardare troppo in bocca: d'altronde, la tirannia dello spazio non ci impedirà di nominare almeno gli insostituibili, tra coloro che, nelle due edizioni, sostennero la medesima parte: G. Piazza, un fuoricorso (Ettore); M. Chiocchio, del II anno (Demokos); G. Galavotti, del II anno (Ulisse).

Vladimiro Cajoli

Dedi Ristori in una scena del film «Turri il Bandito» Regia: Enzo Trapani Produzione Arc-fiml

Amaro destino

Un film asciutto, stringato, questo *Amaro Destino* del regista Joseph Mankiewicz, un film che si fa seguire sin dalla prima sequenza per un'impostazione precisa di ambiente e caratteri che danno calore e vigore al racconto narrato con ottimo senso cinematografico. A sostenere il felice mutare delle immagini, concorre anche un dialogo di sicuro effetto sul pubblico, basato com'è sulla falsariga di una spregiudicatezza tipo *yankee* arricchita, inoltre, da un colorito spirito nostrano, dovuto al fatto che la vicenda narra la storia di una famiglia oriunda siciliana trapiantatasi in un popoloso quartiere di New York.

Il padre si era fatto dal nulla: da piccolo barbiere era riuscito con l'improvvisa capacità dell'italiano immigrato, a divenire piccolo banchiere che basava i suoi affari sulla fiducia dei suoi clienti; così, a poco a poco, la Banca aveva prosperato arricchendo il proprietario e la sua famiglia composta della moglie e di quattro figli. Ma la felicità domestica era incrinata dalla diversa mentalità che guidava le azioni dei figli e del padre. Questo uomo autoritario, vero *Pater familias* all'uso europeo, non concepiva che i figli potessero avere gusti e personalità diversi dai suoi, e li teneva sotto il giogo di un dispotismo ferreo ed umiliante seppure intimamente affettuoso, rimandando ogni richiesta di indipendenza e d'iniziativa privata al giorno della sua morte, momento in cui tutte le ricchezze così faticosamente accumulate sarebbero automaticamente passate ai figli, per i quali il padre aveva lavorato. Dei quattro figli, uno solo, Max, comprendeva profondamente il padre essendogli più affine per carattere e per gusti. Ma un giorno avviene il crollo della Banca causata dal fisco, giacchè il padre, non per lucro, ma per un'ingenua fiducia nel tradizionale metodo dei propri affari, non solo non teneva in regola i libri di cassa, ma intraprendeva le sue speculazioni al di fuori dei termini della legge. Per salvare il padre, il figlio Max chiede ai fratelli di assumersi la responsabilità della passata gestione, ma costoro, che vedono in quel crollo la liberazione dal giogo paterno rifiutano decisamente, e anzi avendo capito che Max, il quale essendo avvocato al processo ufficialmente difenderà il padre, vuol tentare di corrompere un membro della giuria, lo denunciano alla polizia, per potersi così liberare anche di lui, odiato non meno del padre. Max sarà condannato a sette anni. In questi sette anni, frattanto i tre fratelli, dopo aver estromesso il padre da ogni direzione, alla sua morte, causata dall'ingratitudine dei figli, estromettono anche Max dall'eredità, creando così una nuova Banca tutta loro. Al termine della pena, Max torna dai fratelli con il proposito di vendicare sè e il padre. Ma prima di far questo, egli va a visitare la vecchia casa di famiglia, e nel silenzio e nel raccoglimento di quelle stanze che lo videro bambino, egli rivive la vita del padre, comprendendo tutto il profondo amore per i figli e la famiglia, anche se apparentemente nascosto dalla durezza dei modi, che aveva guidato sempre ogni azione del vecchio banchiere. La vendetta si scarica e un senso di sereno perdono invade l'animo di Max e non muterà anche quando i fratelli tentano di ucciderlo. Egli se ne va con la donna che sempre lo ha atteso e il suo gesto fa sperare che forse scioglierà anche il cuore dei fratelli.

La regia di Joseph Mankiewicz è precisa nel puntualizzare ogni passaggio che illumini i caratteri dei personaggi e principalmente quello del protagonista. Senza alcuna sforzatura, che spesso si deve rilevare nei film americani che trattano vicende che interessano oriundi italiani, è l'ambientazione della famiglia siciliana di questo film. Con intelligenza, il regista ha sottolineato le due mentalità, ben dosando e giustificando il conflitto tra padre e figli. Forse la sequenza finale, quando i fratelli tentano di uccidere Max, se per valore tecnico e drammatico è pregevole, appare psicologicamente eccessiva, anche perchè non preparata e caricata precedentemente.

L'interpretazione è eccellente da parte di tutti, Richard Conte, specializzatosi nei ruoli che hanno caratteri originariamente italiani, offre con sicura efficacia la sua decisa e asciutta recitazione al personaggio di Max; Susan Hayward è la donna che piega il cuore del giovane Max e lo fa con piacevole bravura e stuzzicante femminilità. Anche i fratelli «cattivi» son ben caratterizzati e completano il quadro della famiglia, sul quale si staglia vigorosa e sanguigna la figura del padre, la meglio ideata e creata. Aiutato da una ottima sceneggiatura piena di piccole sfumature che arricchiscono il carattere del protagonista e ne chiariscono l'origine italiana, (la generosità istintiva, l'impulsività meridionale, l'amore per la famiglia, per la tavola attorno alla quale, un giorno alla settimana, volenti o nolenti, i figli sono costretti a mangiare gli spaghetti, e quel continuo voler ascoltare i dischi operistici di musica italiana, o quel corno che pende come una reliquia sul petto del protagonista) Edward Robinson ha potuto creare una delle sue più felici ed umane interpretazioni. L'ostinazione, l'amore per i figli, l'amarezza nel vedersi crollare attorno il lavoro e l'affetto, sono stati espressi dal grande attore con un trasporto così accorato ed una umanità così sentita, da rendere vivo e comunicativo anche il dipinto che lo ricorda nella casa ormai vuota, dopo la sua morte. Si aggiunga un perfetto doppiaggio che solo di per sè ha il dono di una interpretazione: quello del compianto Corrado Racca, che ha dato la sua voce a Edward Robinson: l'ultima sua voce; l'attore italiano moriva improvvisamente qualche giorno dopo aver eseguito questo doppiaggio.

Leonardo Cortese

LA RADIO
RADIOPERLE GIAPPONESI

Sappiamo che alla R.A.I., nel settore scolastico, si accusa la Direzione di cambiare troppo spesso i responsabili, i quali in tal modo non avrebbero nemmeno il tempo di orientarsi; ma che farci se ogni anno la Scuola boccia i radiomaestri? Basta sfogliare la stampa specializzata per accorgersi che tali bocciature sono documentatissime. Si vedano, per esempio, «I diritti della Scuola» (15 giugno). Leggono, alla R.A.I.? Ricevono i ritagli? Si direbbe di no; altrimenti avremmo già veduta da qualche parte la notizia di numerose dimissioni o sostituzioni. Ma in questa rubrica di critica e di polemica generali, non vogliamo impancarci a giudici del particolare. In altra pagina del nostro settimanale, qualcuno si è già occupato e continuerà ad occuparsi della questione; tuttavia, noi stessi non possiamo esimerci da un amichevole consiglio: in Italia, non sovrabbondano ma esistono uomini di scuola che hanno già dato contributi preziosi allo studio della radiofonia scolastica. Li conosce la Radio inglese, li conosce quella svizzera che si mantengono in cordiali e deferenti rapporti con loro. Perchè la R.A.I. non ha mai dato nemmeno un cenno d'essersi accorta che vivono?

Il perchè, di là da ogni eufemismo ipocrita, può esser desunto da un incredibile esempio di incompetenza, ufficialmente offerto dal Radiocorriere del 18-24 giugno, pag. 6: «L'annata radioscolastica»; una puntualizzazione, *come dice compiaciuto l'autore, dei meriti acquisiti dalla radio in questo campo. Stralciamo:*

«Nè si devono allarmare, i maestri, i professori, i dirigenti didattici, della parola *poesia*, della parola ricreazione, abbinate. Come non si devono spaurire i poeti, gli scrittori, gli artisti, della locuzione *terreno didattico*. Qui, conviene fare il punto, fissare le idee. Quando il filosofo Peripato avviò la scuola, detta poi peripatetica, all'usanza di insegnare e di apprendere *passeggiando*, non fu mosso da esteriorismo o zelo sportivo; ma dal profondo senso, nettamente ateniese, di sommuovere, commuovere, tutti i sensi dell'umano spirito e del suo involucro in cospetto della natura e dei suoi spettacoli. Docendo, egli documentava sui valori reali e sulle relative reazioni. Ricreando, rendeva morbido, agevole, gradito il suo insegnamento».

I maestri, i professori, i dirigenti didattici e, vogliamo sperare, anche quelli ministeriali debbono invece «allarmarsi», caro Radiocorriere, e come!

Sopportiamo pure la retorica amabilmente intesa a coprire la crassa ignoranza che sfonda tutto e vuol venire alla luce (ah, quei «sommuovere, commuovere», che hanno tutta l'aria di provenire da confusione tra peripathéo *e peripatéo); sopportiamo i fioretti e i veli di cui ci si presenta adorno l'autore di libriccini filosofico-sportivi che fu Aristotele, maestro di insegnamento «morbido, agevole, gradito»: ma Peripato, con tanto di accento sull'*i, *come riuscirete a metterlo sul conto del protomartire? Perchè ci risulta che state preparando l'errata-corrige, signori della R.A.I. Ebbene, dateci ascolto almeno una volta: non correggete. Quando si ha tanta faccia tosta quanta ne avete dimostrata occupandovi di cose scolastiche, si tira diritto, tanto più che questo, pur vistoso, non è l'infortunio più grave. E tutto l'articolo da cui citiamo, è un capolavoro di leggerezza e di incompetenza. Vi si spende molta retorica, ma non c'è una sola frase che dimostri coscienza della gravità e della complessità dei problemi che vi si affrontano. Le espressioni «fare il punto», «puntualizzare», vi ricorrono una dozzina di volte, senza che vogliano mai dire assolutamente niente; nella conclusione, si parla di manciate di semente, «dalla quale, malgrado le aliquote perdute, molto fiore e molto frutto, prima o tardi* (sic) *nascerà». Ebbene, come si vede, non citiamo nemmeno l'autore dell'articolo, perchè non vogliamo accusare uno scrittore di ignoranza, ma tutto un sistema di leggerezza. Infatti, comprendiamo benissimo che la R.A.I., dopo un anno di sforzi che qualcuno dei suoi dirigenti potrà credere onesti, voglia concludere con l'autodifesa e l'illustrazione di ciò che è stato fatto nel campo scolastico. Ma, almeno in quell'occasione, affidi l'incarico a un competente, a uno specialista, a uno che non impieghi le espressioni didattica e pedagogia confondendole, e non confonda tante altre cose che, infine, a uno specialista son chiarissime.*

Il Radiocorriere ha due direttori: un ingegnere e un letterato. Un alto responsabile della R.A.I. ci diceva: l'ingegnere si occupa di letteratura, il letterato di scienze. Se non fosse una battuta polemica, potrebb'essere una spiegazione. Perchè, se qualcuno crede di poter scrollare il capo di fronte agli infortuni radioscolastici, che tutto sommato, come ogni cosa della scuola, in Italia non interessano a nessuno; ci domandiamo che cosa si penserà sfogliando il Radiocorriere dell'11-17 giugno, dinanzi a una fotografia di Orson Welles, presentata con queste parole:

«L'instancabile O. W., dopo il successo cinematografico del Terzo Uomo, *pensa di darsi al teatro sia come attore che come autore.* Si lascerà anche tentare dal microfono? *Molti radioascoltatori se lo augurano perchè è noto che egli conosce e parla correntemente più di una lingua».*

Ciò nel massimo organo della Radiofonia italiana. Povero Orson, che t'illudevi d'essere tra i più famosi registi, autori, riduttori, pei microfoni del Nuovo Mondo!

V. Incauda

● La Libreria Editrice Fiorentina darà inizio, nel corso dell'anno, ad una nuova collana di saggi, aventi lo scopo di ammettere nella cultura cattolica italiana un nuovo senso di critica, e di sollecitare la possibilità di un incontro equilibrato, secondo un rapporto essenziale alla loro natura, tra l'Umanesimo e il Cristianesimo. Fanno parte della collana: «L'affrontement chrètien» e la «Petite peur du XX siècle» di E. Mounier, «Ultima Europa» di M. Adriani, «Sulla religione nelle costituzioni contemporanee» di F. Pergolesi, e «Sulla problematica religiosa nel pensiero odierno» di M. F. Sciacca.

NOVITÀ IN LIBRERIA

L'OPERA DI ALIOTTA

Molto opportuna è stata l'idea di raccogliere la densa produzione filosofica dell'insigne Maestro dell'Università di Napoli. Caratteristica della Sua opera è di essere nata sempre da un intimo bisogno spirituale e non da vacue velleità di sistema: più che tendere a elucubrare complicati labirinti concettuali, essa è un colloquio e un confronto critico con le nuove direzioni del pensiero contemporaneo che l'Aliotta ha saputo esporre e vigilare con assoluta padronanza. I sei volumi finora pubblicati risultano in gran parte da Saggi apparsi originariamente sulla Rivista « Logos » di Napoli che l'Aliotta stesso ha fondata: ma questi Saggi obbedivano sempre a una legge d'insieme, ad un piano di ricerca che tendeva a fare il punto sulla situazione della cultura filosofica che si veniva svolgendo nei vari paesi. Il valore quindi primario di quest'opera che abbraccia un quarantennio, e ch'è forse la più continua del pensiero italiano in questa prima metà del secolo, è nella chiarificazione che l'Aliotta viene di volta in volta operando dell'istanza teoretica come tale, contro le ripetute cristallizzazioni delle scuole e soprattutto contro l'esasperazione a cui avevano portato anche fra noi il positivismo prima e l'idealismo poi.

Realismo ingenuo, idealismo assoluto, neokantismo, neoidealismo, positivismo, neocriticismo di Renouvier, contingentismo di Boutroux, pragmatismo, evoluzionismo, relativismo assoluto, filosofia dei valori, irrazionalismo, empiriocriticismo... sono messi a fuoco in base ad un'accurata documentazione: la critica va seguita sistema per sistema se si vuole cogliere l'indirizzo costante dell'Aliotta. Egli, se ben ho compreso, vuol porsi in quel momento originario della riflessione filosofica in cui i problemi nascono come principi costitutivi della coscienza stessa e quindi solidali, non tanto di principi riflessi quanto del suo stesso intimo procedere.

L'Aliotta critica anzitutto il realismo ingenuo che ammette la corrispondenza diretta, univoca e unilaterale fra le qualità sensibili e la realtà del mondo: « L'errore del realismo, afferma il Nostro, non sta nell'affermare la realtà di ciò che ci è dato dalla sensazione, ma nell'ammetterla in un senso che non è legittimo, cioè nel pretendere che il colore, la forma, la durezza, il sapore, l'odore dell'oggetto sussistano anche fuori della nostra esperienza e persistano anche quando nessuno ne ha le sensazioni » (III, p. 5). Si vuol mettere in rilievo la solidarietà fra soggetto e oggetto nel conoscere, in quanto nel conoscere non ci è dato nè può darsi un oggetto puro, ma è sempre un oggetto-per-il-soggetto: « Ciò che ci è dato non è il puro oggetto, ma l'oggetto in rapporto alla nostra vita soggettiva. Il fatto ultimo, che è impossibile trascendere, è l'*io che ha esperienza del mondo* » (III, p. 6: corsivo dell'A.). Perciò bisogna concludere che di una realtà oggettiva separata dal soggetto che la conosce non ha senso parlare. L'Aliotta pertanto considera la sua teoria della conoscenza una forma di « relativismo » che a sua volta vuol essere mediatore fra l'antitesi di realismo e idealismo. Egli infatti protesta contro l'idealismo per il quale il mondo esiste solo nel mio pensiero: « Altro è dire infatti: gli oggetti esistono sempre *in relazione con me* (è questa la mia tesi), altro è affermare: gli oggetti esistono solo *in me* » (III, p. 53). Come l'errore di quel realismo è la pretesa assurda di cavare lo *io* dal mondo oggettivo, così l'idealismo ha la pretesa non meno assurda di far nascere dall'io il mondo; io e mondo nel conoscere si pongono insieme l'un per l'altro e l'uno distinguendosi, non quindi derivandosi, dall'altro: il puro soggettivo non esiste, come non esiste il puro oggettivo. E in un Saggio anteriore dichiarava espressamente che la nostra conoscenza, fin nella sfera infima del sentire attinge la realtà e non è allucinazione o illusoria parvenza: « Date quelle condizioni interne e esterne all'organismo psico-fisiologico, accadono realmente quei fatti che sono sentiti; ciò che la sensazione mi rivela è un momento reale della vita dell'universo. L'aspetto sensibile delle cose non è un'illusoria parvenza, ma è la realtà stessa come esiste in quel momento, in quell'insieme di rapporti che le dànno quella particolare fisionomia » (*Evol.*, p. 173). Da questo si deve concludere che l'opposizione fra apparenza e realtà è da intendere, non più nel senso di un mondo com'è dato a noi e di un mondo in sè, ma come differenza di grado: « Il cosidetto *apparente* è in ultima analisi un grado inferiore di realtà, considerato rispetto a un grado superiore. Quando ci siamo elevati a una sintesi più alta, questa per noi è la realtà, e le vedute unilaterali di prima si considerano come apparenze » (III, p. 8). Non c'è quindi un oggetto puro in sè, come neppure un soggetto puro in sè: « Reale è solo la loro concreta relazione, che è l'*atto di esperienza* (III, p. 54). Ma come l'io non è derivabile dal mondo, così neppure il mondo si risolve nell'io: l'io non può racchiudere in sè tutta la realtà e se in ogni oggetto c'è una parte che è dovuta al ripercuotersi della mia attività spirituale, non tutto ciò che accade in essi è il prodotto della mia azione: « Gli altri esseri, dichiara l'A., esistono anche quando io non li percepisco e non li penso con chiarezza, ma esistono sempre appunto in rapporto con me nel fondo oscuro della mia esperienza » (III, p. 55). Si ammette allora non solo la possibilità, ma la validità delle varie prospettive individuali in quanto ciascuno corrisponde a un particolare sistema di rapporti che effettivamente la genera e la definisce, ciò che vale non solo per i diversi individui ma anche per lo stesso individuo in condizioni diverse: « Tutte le mutevoli intuizioni degli individui son, dunque, nella loro diversità egualmente reali, come sono reali le varie prospettive con cui una stessa cosa, p. es. si presenta a varie persone, secondo il punto di vista da cui si guarda » (III, p. 211; cfr. p. 236 ss.).

Il principio della gnoseologia dell'Aliotta quindi richiama quel che oggi si chiama il « principio della situazione », il quale può contare fra i suoi non lontani antenati il principio dell'intuizione, della vita vissuta, della esperienza integrale, e così via. La *Gestalttheorie* e l'esistenzialismo e, sotto certi aspetti lo stesso marxismo, pongono esigenze analoghe di una condizionalità o causalità stretta che dir si voglia fra vita e pensiero: lo stesso Aristotele, e con lui S. Tommaso, aveva espresso un'esigenza non molto dissimile (se non m'inganno) quando avevano affermato che non si dà pensiero senza riferimento a un fantasma, senza cioè la sua inserzione in un plesso rappresentativo-operativo che lo sostenga e gli conferisca precisamente significato sull'orizzonte spazio-temporale della vita umana. Dico che l'esigenza è similare e quindi l'Aliotta si distacca nettamente dall'idealismo e dall'empirismo assoluti (III, p. 75 ss.); così come quel che si legge sull'esperienza come « pensiero concreto » (III, p. 82) potrebbe avere un sorprendente riscontro con la obliata teoria tomista della cogitativa, come ho cercato di riprendere io stesso in *Percezione e pensiero* (Milano 1941). Lo stesso termine che l'Aliotta usa di « sperimentalismo » per il suo sistema (IV, p. 278 ss.) può considerare come suo glorioso antenato la « empeirìa », di cui Aristotele disserta da pari suo alla fine dei *Secondi Analitici* e all'inizio della *Metafisica* e che pone perciò a base del pensiero metafisico. Parlando di esigenza, e non di semplice coincidenza del suo pensiero con quello del grande greco, penso che non debba dispiacere all'Aliotta l'accostamento: resta la differenza (e nessuno meglio dello stesso A. è in grado di darne i termini precisi) che per Aristotele la conoscenza nella sua forma compiuta e quindi anche la verità fa capo al concetto ch'è l'apprensione unitaria di una struttura ch'è quel che è per se stessa, una volta afferrata nel suo nucleo centrale non può più mutare nella mia apprensione. Altrimenti se si dànno per equivalenti tutte le situazioni del conoscere, restano perciò stesso giustificate tutte le apparenze senza discriminazione alcuna, e allora ritorna lo spettro del panrelativismo di Protagora a cui precisamente si richiama tanta parte dell'empirismo assoluto e dell'idealismo assoluto (cfr. Spaventa, Gentile...) Non credo pertanto che possa essere questo il senso del relativismo dell'Aliotta o l'ultimo punto di arrivo del suo pensiero.

Questo richiamo tacito o implicito al « momento metafisico » è innegabilmente presente nell'Opera matura: *Il sacrificio come significato del mondo*, dov'egli affronta quel problema dei problemi, ch'è l'esistenza del male nel mondo, attorno al quale egli si è affaticato per tutta la sua vita di pensatore (crf. IV, n. 289). Ha perfettamente ragione l'A. nel sostenere che il problema del male non ha senso per tutti quei sistemi di tipo spinoziano che affermano la necessità assoluta e non ammettono la finalità: nella soluzione intellettualista il male è necessario e non è passibile di redenzione. Il Cristianesimo invece afferma che il male, la malvagità, il dolore, la morte « testimoniano la nostra imperfezione » e che perciò sono passibili di redenzione (II, pag. 5). A differenza dell'intellettualismo greco e del razionalismo moderno il Cristianesimo non considera il male come necessità cosmica, ma lo riporta alla libertà dell'uomo, a qualcosa quindi che « poteva non essere » e che anche una volta accaduto può tuttavia ancora essere vinto e fugato con il « sacrificio »: la volontà ch'è caduta, può ancora diventare principio di risollevamento con l'aiuto della grazia divina in Cristo (II, p. 13 ss.). Quest'orientamento nel riconoscere la rivoluzione non puramente pragmatica di tutta la precedente concezione del mondo, operata dal Cristianesimo, porta l'Aliotta a difendere energicamente la libertà e personalità individuale e a condannare « tutte le concezioni filosofiche, in cui i vari momenti storici si allineano sempre uguali e indifferenti in un divenire senza mèta della natura e dello spirito... Non ha senso l'operare dove nulla è Dio, come dove tutto è Dio » (II, p. 110 s.).

Per l'Aliotta è la filosofia stessa che ci porta alla religione, perchè « la filosofia, nella sua sintesi ideale, non ci dà la pienezza dell'essere... Non vogliamo soltanto concepire, vogliamo anche realizzare la concreta unità della vita. In ciò sta appunto il significato della religione. L'amore del prossimo e l'amore di Dio — conclude l'A. con accento quasi cateriniano — sono in fondo la medesima aspirazione verso questa armonia delle nostre esperienze vissute » (IV, p. 274 s.). Ed è precisamente quest'aspirazione verso l'unità dell'azione stessa che costituisce il postulato religioso dell'azione: « La fede in una coscienza religiosa dalla quale scaturisce l'imperativo dell'unità e che ne garantisce la realizzazione. Si può negare astrattamente l'esistenza di Dio, e molti lo han fatto a parole; ma agendo come uomini, perfino nel più semplici dei loro movimenti, in quanto ne postulano la riuscita, essi esprimevano in concreto la loro fede nella persistenza dell'ordine oggettivo e dell'invisibile. Di che l'assicura » (II, p. 116). L'Aliotta passa poi a esporre la sua « logica del sacrificio » (II, p. 125 ss.) ch'è in fondo la teoria della stessa libertà che sia in Dio come nell'uomo vuol costituire l'essere e vincere il male. Non meraviglia quindi che l'immortalità individuale venga asserita con inusitata forza come garanzia del compimento dei valori umani (cfr. II, p. 148 s.). Così un'altra volta l'ottimismo vince la partita dell'esistenza.

Con ciò non si vuol dire che i rapporti fra il pensiero dell'A. e il Cristianesimo siano sempre chiari: certe sue affermazioni sul peccato originale come « mito » (II, p. 24, 62, da confrontare però con il concetto più esatto esposto a p. 136), la concezione stessa dell'immortalità che sembra prescindere da un giudizio divino e da un passaggio nell'eternità (se ho ben letto) possono lasciare perplessi. Non credo però che queste oscillazioni siano solidali coi principi affermati o comunque non superabili nell'orientamento profondo di questo pensiero che ha così vivo il senso e il rispetto dell'essere di Dio e dell'uomo.

Cornelio Fabro

POESIA OLTRECORTINA

Il recente volume di A. M. Ripellino *Storia della poesia cèca contemporanea* (Le Edizioni d'Argo, Roma 1950) non è, come sembrerebbe dal titolo, soltanto un libro ad uso di pochi specializzati nelle letterature slave: per i problemi vivi che vi vengono trattati, per l'accurato aggiornamento, per l'intrecciarsi di esperienze artistiche e sociali, per le numerose riproduzioni di tele dei più noti pittori boemi, il libro del Ripellino può interessare anche un vasto pubblico.

La Boemia che noi abbiamo conosciuto ancora prima della guerra era veramente *Europa*: nei gusti e nelle mode, nei caffè e nelle librerie. E la giovane letteratura riecheggiava anche essa accenti delle varie avanguardie europee: dal futurismo, penetrato direttamente dall'Italia o attraverso le sue rielaborazioni russe (Chlèbnikov, Majakovskij), al cubismo, agl'influssi di Apollinaire, al surrealismo. Nella opulenta e serena Praga, ricca di tradizioni occidentali e cristiane, Mosca e Parigi, Roma e Berlino sembravano essersi incontrate con il loro *dernier cri*, con i loro fumismi, con i loro valori autentici e reali. Dall'arte, alla poesia, alla politica, Praga sembrava accettare liberamente tutto, in un clima di civiltà bilingue e liberale che riecheggiava in certo qual modo — in piena Europa Centrale — la Svizzera. Dall'« arte proletaria » del gruppo *Devetsil* germogliò la poesia di Giorgio Wolker, ricca di angosciose tristezze, di felici echi folcloristici, di momenti religiosi; il *poetismo* fu a sua volta un tentativo di congiungere l'avanguardia politica e l'avanguardia letteraria, ma anche intuizione della necessità di superamento di una poesia troppo contenutista e ideologica. Tratto caratteristico dell'« avanguardia » boema è infatti, per lungo tempo, un'indipendenza notevole dall'« inquadramento artistico » moscovita, anche quando certe simpatie vanno più all'Oriente che all'Occidente. Ma infine anche la Boemia cade completamente nel clima d'oltrecortina e una poesia ricca di tendenze e di sfumature sembra sprofondare sempre più negli schemi del *Rudè Pravo*: « impigliata nella realtà dei fatti politici — osserva il Ripellino — delle rubriche economiche, delle tabelle di produzione, questa poesia si irrigidisce in una sabbiosa assordante retorica o fa dell'operaio uno schema di virtù, un paladino con martello invece di durlindana o divaga nel tratteggiare paesaggi di macchine, raffinerie, gazometri, officine, miniere, con sfoggio di nomenclatura tecnica ».

Nell'accurato e minuzioso volume del Ripellino figurano non soltanto quei nomi (Wolker, Hora, Nezval, Seifert) che sono già conosciuti in traduzioni francesi e tedesche, ma vengono scoperti anche degli umili e degl'ignoti, come quel finissimo Giorgio Orten, ragazzo ebreo di Boemia, perito il 30 agosto 1941, proprio nel giorno del suo ventiduesimo compleanno, sotto un'autoambulanza tedesca. Egli ci si rivela un poeta di *piccole cose*, « delle siepi, delle erbe dalla pioggia inclinate, delle chiari canzoni senza gorgheggio e del desiderio che è in esse, ...delle piccole cose ovali che non conobbero spigoli, delle bestiole quando spenzolano il capo e della nube quand'è lacerata, ...del coniglietto nel giardino buio, che prova il suo olfatto, dell'inverno duro e della morte ».

Il libro del Ripellino — se così ci è lecito esprimerci — riempie una lacuna proprio sul terreno della critica letteraria *boema*, che non possiede ancora un lavoro che gli si possa avvicinare. D'altro lato esprimiamo il desiderio che il Ripellino possa magari rielaborare il vastissimo materiale raccolto, sintetizzandolo ad uso del lettore italiano ed eliminando eventualmente parecchi nomi minori, nonchè alcuni di quei « giochetti » che sono più cerebrali che poetici e che conosciamo già abbastanza ai margini delle grandi letterature. L'accurato lavoro guadagnerebbe allora per stringatezza ed i valori reali spiccherebbero maggiormente.

Wolf Giusti

UN' ATTESA

Tempi magri per la poesia!, che nella nostra scompagnata giornata le pause sono sempre più rade, e le letture diventano le cronache scandalistiche dell'*high life* o dei processi agli uomini che solo qualche anno fa applaudivamo. E forse neppure i riconoscimenti ufficiali invogliano il pubblico pigro, che s'incuriosisce solo per qualche giorno alla cerimonia mondana del premio e poi ritorna nel suo giro di disinteresse. Un mese fa circa in Campidoglio Giuseppe Ungaretti è stato coronato del premio Roma, e intorno a lui furono segnalati una stretta rosa di candidati con premi minori, i quali rappresentano la riprova che non sempre tutti i tentativi poetici d'un periodo letterario obbediscono alle suggestioni delle voci più fortunate o definite.

Apriamo il volumetto « Un'attesa », di Alessandro Parronchi, pubblicato nelle edizioni Guanda. Il Parronchi, appunto, è uno dei sette giovani segnalati al premio Roma, e di lui potremo dire subito, anche a un'affrettata lettura, che egli costeggia un poco le correnti d'avanguardia dell'ultima poesia, ma dividendone le aspirazioni, più che le forme di lotta. Sfogliando la raccolta delle sue liriche, è possibile ritrovare come in una successione precisa e quasi fin troppo indicativa nelle sue varie tappe certe incertezze di che a mano a mano l'autore s'è venuto spogliando, e qualche lieve tributo pur dovuto pagare alle voci della poesia contemporanea sino a ritrovare la sua, genuina e sincera. Ma bisogna riconoscere che anche quando un nome s'immette nelle nostra lettura a sollecitare un timbro, o diciamo meglio un clima (a volte Montale, a volte Eliot), c'è sempre un fondo autentico che riscatta la poesia del Parronchi e la rende sua: e forse in qualche durezza che talvolta inceppa qua e là alcuni componimenti, si possono riconoscere come i segni d'una conquista d'autonomia di volta in volta più felicemente perseguita.

Le poesie raccolte nel volume sono datate dal '43 al '48: anni importanti, per la nostra vita, e sebbene nessuna di esse sia ispirata da motivi occasionali o più esteriormente contigenti, tuttavia è dato al lettore di ricostruire una specie di storia intima, tutta segreta, di quegli anni. Chè l'angoscia, certo inevitabile smarrimento di quel tempo, e soprattutto quella perplessa condizione di attesa (si chiarisce il titolo), che lievitavano al fondo di ognuno di noi trovano qui il loro distaccato e decantato riflesso, sciolto in un canto che ne ripete puntualmente le cadenze.

Di quella felicità espressiva che sovente il Parronchi riesce a raggiungere, con un perfetto equilibrio tra il proprio mondo interiore e le sue soluzioni formali, ci sembra che le testimonianze migliori siano « Notti di marzo » (Un affanno improvviso, dietro casa ove all'ombra — fiuta il vento sui rami del glicine l'odore — dei bocci, mi trattiene sulla porta...), Autunno Precoce e Oak's College, Agli amici viareggini, Dopopioggia, e soprattutto l'ultima, il lungo poemetto che reca ad epigrafe un verso di Eliot, con quell'avvio così risoluto e un ritmo mantenuto costante e fluido senza una sbavatura:

> Non è un addio, questo che favori-[sce
> la stagione che, lieta anche se in [ombra,
> movimenta le vie
> dove la tua figura s'avventa
> col soffio della gentilezza.
> Tu mi dici che parti: io ti guardo.

Ma isolare o staccare, suggerir titoli od indicazioni, è quasi un voler diminuire l'unità del libro, che trova una delle sue voci più cariche di fascino proprio da una lettura continua che ne chiarisce il valore di diario e ne illumina l'immagine di confessione.

Michele Prisco

LETTERATURA ROMENA

(*Continuazione della pag. 4*)

cia, ma anche scrivendo continuamente numerosi articoli in riviste e giornali grandi e più piccoli. Egli ripeteva spesso che se un lettore o un insegnante si limita solo all'insegnamento e a lavori che pubblica uno o due in cinque anni, non è merce d'esportazione, anzi deve essere impedito di varcare le frontiere. Chiamato nel 1931 alla cattedra di filologia romanza all'Università di Padova, Ortiz lavorò con altrettanto amore e passione per la cultura romena in Italia. E come in Romania gli accadde di dover difendere la cultura italiana o l'Italia, così anche a Padova fu uno strenuo difensore della cultura romena. La prima edizione della sua *Letteratura Romena* venne ottimamente recensita da quasi tutti i giornali e riviste di Italia, salvo la rivista « Quadrivio » di Roma, nella recensione (è meglio non nominarne l'autore) uscita nel 1942 concludeva che « la letteratura romena non interessa (si ricordi il « peu d'intérêt d'Eichhoff). Colpa dell'autore? No, della letteratura romena! ». Come di recente c'era a Roma un consigliere culturale con poteri culturali dittatoriali, l'Ortiz mi scrisse di pregarlo di rettificare la stroncatura, ma nulla è stato fatto. Con molta amarezza mi scrisse l'Ortiz il 29 aprile 1942: « se un professore romeno non ha ritenuto suo dovere di difendere lo spirito della sua nazione..., io non c'entro più ». Lo studente Kogalniceanu del 1837 era morto e il professore del 1942 non ha seguito l'esempio dello studente che era patriotta di fatti e non di parole vane. Ma si noti lo spirito di giustizia e di verità dell'Ortiz, non era stroncato lui o la *sua* letteratura romena, ma la letteratura romena. Tutto ciò per la futura storia dei rapporti culturali italo-romeni.

Malgrado tutto ciò, la *Letteratura Romena* dell'Ortiz si è imposta alla opinione pubblica italiana prima per la sua originalità. Perchè non vi si tratta di un manuale espositivo didattico, ma piuttosto di una documentazione antologica della breve esposizione della storia letteraria: ci sono numerosissime traduzioni di poesie, dalla popolare fino a quella del 1940, di brani di teatro o di prosa così che il lettore ha dinnanzi a se una storia e, nello stesso tempo un'antologia in italiano della letteratura romena. Certo, leggendo le poesie si deve tener conto che una traduzione non può rendere l'espressività poetica, ma solo le idee astratte. Ma le traduzioni sono indispensabili alla conoscenza di letterature straniere.

L'Ortiz ci ha poi dato in questo ricco volume un contributo originalissimo: spessissimo ha messo in rilievo paragoni, affinità, parentele spirituali fra poesie e poeti italiani e romeni, il che dà al lettore una maggiore possibilità di comprensione dello scrittore o del poeta romeno.

Come purtroppo l'apostolo della cultura italiana in Romania non è stato ricordato da professori d'italiano in Romania nè da quelli di romeno in Italia, la lettura di questo volume sarà per i lettori colti italiani un riverente omaggio alla memoria di un dotto filologo e di un grande italiano.

Claudio Isopescu

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

STATISTICHE

Sotto la firma di G. Napolitano il *Giornale d'Italia* del 17 giugno pubblica una nota (« *La popolazione scolastica è inferiore all'anteguerra* ») da cui traggo qualche passo:

« *Nel 1940 gli iscritti alle scuole elementari superavano i 5 milioni e 200 mila; nel 1949 sono invece ridotti a 4 milioni ed 850 mila. In base all'incremento demografico del decennio, la popolazione scolastica avrebbe dovuto raggiungere nel 1949 almeno 6 milioni, per impedire alla piaga dell'analfabetismo di allargarsi.*

« *I « Bollettini di Statistica » di febbraio, marzo ed aprile 1950, dai quali abbiamo tratto i dati esposti, offrono anche altri elementi non lieti di sorpresa: le scuole, le classi, le aule e gli insegnanti sono aumentati, sia pure di poco, nel decennio in esame. Mentre di ciò va data lode al Ministro dell'Istruzione, rimane da spiegare perchè mai ad un maggior numero di nati, corrisponda un minor afflusso di alunni nelle scuole* ».

L'autore della nota, evidentemente ha preso in mano l'annuario statistico, ne ha letto alcune cifre ed ha sommariamente concluso. Ma ha concluso male e con varie inesattezze, come capita spesso a quanti credono che i problemi scolastici si possano affrontare con mentalità dilettantesca o superficiale conoscenza di fatti. E sono tali inesattezze che vorremmo qui correggere.

Anzitutto una domanda: oggi la popolazione scolastica nelle scuole elementari è veramente inferiore, numericamente al periodo prebellico? In apparenza sì: il calcolo semplicistico riportato sul *Giornale d'Italia*, che pone a raffronto la cifra di 5.200.000 alunni (1940) con la corrispondente di 4.850.000 frequentanti nel 1947-48, farebbe supporre uno scarto sensibile dovuto ad una diminuzione della frequenza. Ma che valore hanno tali cifre se non si tiene conto di tre elementi essenziali e cioè: in primo luogo la mutilazione del territorio nazionale, con conseguente riduzione di popolazione in età di obbligo; in secondo luogo l'indice di denatalità del periodo bellico (1940-44): i nati in tale quadriennio sono infatti quelli che offrono il maggior apporto di leva alle classi elementari, dato che la consistenza massima è data proprio dalle classi prima, seconda e terza, corrispondenti ai nati nel 1940-43; in terzo luogo bisogna calcolare quale è l'andamento dell'indice di frequenza nella scuola media inferiore, rispetto al 1938-39 onde non considerare nel passivo della scuola primaria gli alunni che invece hanno ingrossato le file della secondaria.

Del resto la difficoltà del calcolo non è data solo dalla necessità di superare il facile scoglio della semplice comparazione delle cifre assolute. Anche le cifre relative, alle quali per altro il Napolitano non ha fatto ricorso, sono ugualmente ingannevoli.

Tali cifre dànno, nella scuola primaria, una popolazione rapportata ad ogni 1000 abitanti del territorio nazionale, di 104,8 unità nel 1947-48; di 103,3 unità nell'anno precedente; di 95,5 nel 1945-1946, di 116,2 nel 1940-41. Parrebbe dunque che tra il 1940 e il 1948 vi sia uno scarto di 12 alunni su ogni 1000 abitanti. Ma anche questa è una cifra apparente: perchè in realtà noi non dobbiamo calcolare l'indice di frequenza sulla base di un rapporto fra popolazione scolastica e popolazione totale, ma ricavarlo dal confronto tra la popolazione realmente frequentante e quella nata negli anni compresi entro il 1936-44, periodo teorico dell'età d'obbligo: dico teorico perchè si sa che la frequenza reale è data dai nati nel solo periodo 1939-44, essendo il corso elementare di soli 5 anni, e, nelle zone rurali, di quattro ed anche tre. La fallacia del puro confronto fra popolazione scolastica e popolazione vivente risulterebbe, chi volesse sincerarsene, dalla considerazione delle cifre millesimali del rapporto di frequenza negli anni 1936-37 e 1940-41. Nel primo di tali anni ad una popolazione scolastica di 5.106.000 alunni corrispondeva un rapporto di frequenza di 120 fanciulli su 1000 abitanti; nel 1940-41, ad una popolazione scolastica numericamente superiore (5.213.000 alunni) corrispondeva un rapporto di frequenza di 116 alunni su 1000 abitanti.

Vogliamo dunque vedere realmente il rapporto fra la popolazione scolastica del 1940 e quella del 1948, ultimo anno di cui abbiamo regolari dati statistici?

Lo scarto di popolazione scolastica tra i due anni posti come limite è dunque di 378.000 unità, ossia la differenza fra 5.213.000 e 4.835.000: consideriamo però le cifre di natalità negli anni 1940-44, che, come già detto, sono quelli corrispondenti alle classi di punta della « leva scolastica ».

Prendendo come punto di partenza la media annuale dei nati vivi nel periodo 1936-40, corrispondente a 1.015.000 unità annue, noi vediamo che nel 1941 si riscontra, rispetto a tale cifra, uno scarto di 53.000 unità; nell'anno successivo i nati vivi diminuiscono di 89.000 unità; nel 1943 di 129.000 unità; nel 1944 di 151.000 unità. In questi 4 anni abbiamo quindi uno scarto complessivo di circa 322.000 nati vivi, rispetto alla media di nati nel 1936-40. Se ora aggiungiamo al nostro calcolo gli alunni della Venezia Giulia passati al governo jugoslavo, quelli del territorio libero di Trieste (circa 45.000 unità); se infine calcoliamo l'aumento della popolazione della scuola media, che rispetto al 1940-41 è di circa il 18%, vedremo che la popolazione della scuola elementare attuale non è inferiore a quella del 1940, ma, semmai, superiore.

Il secondo problema posto dal Napolitano nella sua nota riguarda i maestri: e qui siamo d'accordo: la curva che rappresenta l'andamento numerico del personale è assai più accentuata di quella che indica il movimento dinamico degli alunni: però non sarà inopportuno considerare che la media di alunni per insegnante è scesa da 42,2 (1940) a 29,6 (1948): tale fatto dovrebbe avere naturalmente come conseguenza un sensibile, ed anche se non immediato, miglioramento nel rendimento scolastico generale; e rappresenta pure un riconoscimento, il cui primato va riconosciuto all'Italia, della funzione essenziale dell'insegnante: a cui è stato concesso oltre ad un trattamento economico ed a una carriera più dignitosa, un più umano riconoscimento del suo lavoro.

Il terzo problema posto dal Napolitano riguarda l'analfabetismo; egli dice a questo proposito:

« *Vale la pena di ricercare la causa di un fenomeno tanto inopinato e di segnalare quelli che a noi sembrano i mezzi per ridurre gli analfabeti in Italia, non solamente perchè ciò importa la elevazione del maggior numero di individui, quanto perchè tale elevazione è interdipendente con la solidarietà sociale e col miglioramento economico del Paese. Nessun progresso è possibile tra masse illetterate; la vita moderna presuppone un minimo di istruzione in tutti i cittadini, a qualsiasi lavoro siano addetti, a qualsiasi ceto appartengano, in qualsiasi regione vivano* ».

D'accordo: ma il problema non è semplice. Si tratta di due cose diverse: recuperare gli analfabeti adulti e non permettere che la piaga dell'analfabetismo alligni fra i giovani. In questo secondo compito a me pare siamo a buon punto dato che le maglie del controllo della frequenza divengono sempre più strette; per quanto si riferisce alla seconda parte (il recupero degli analfabeti adulti) ci sarebbe da discorrere: cosa che mi riprometto di fare in altro articolo.

Afa estiva, tempo d'esami: A quando una riforma del calendario scolastico?

LETTERATURA

del novecento nella scuola

Le storie letterarie ad uso delle scuole secondarie, di solito, giunte con maggiore o minor fatica alle soglie del Novecento, si fanno sbrigative e rapide, sia per non impegnarsi e sia, sopratutto, per mancanza di informazione. E ciò spesso non a torto, in quanto solo chi abbia un'assidua frequentazione dei testi e delle discussioni sempre risorgenti nel mondo delle nostre lettere, può sentirsi autorizzato a parlarne con maggiore approssimazione e probabilità di giudizio. Altrimenti può accadere che lo storico, bene informato, e con le carte in regola nei secoli precedenti, faccia la figura dell'intruso quando attacca a parlare delle lettere dei nostri giorni.

A rompere l'uso invalso nelle storie letterarie ha provveduto già nel 1947 Edoardo Gennarini, pubblicando presso Paravia la sua « Storia della letteratura d'Italia » in tre volumi. Ora egli, rielaborando in volume unico il materiale dei tre volumi, ha rispettato integralmente, con opportune aggiunte e aggiornamenti, le rispettive stesure e i rispettivi giudizi, tanto nei vari secoli quanto nei capitoli sul Novecento. Sicchè, oltre alla competenza e alle personali vedute che egli ha sui veri periodi e autori della nostra storia letteraria, gli va riconosciuto il merito di una compiuta informazione e di una acutezza critica sulle lettere del nostro secolo. Pertanto questo volume unico (*Lineamenti di storia della letteratura d'Italia*, Paravia, 1950, pp. 690, L. 1200) reca vari aggiornamenti, fra cui i portati dei recenti studi sulla « Nencia da Barberino », che sembra ormai certo doversi attribuire non al Magnifico ma a Bernardo Giambullari.

Per il Novecento vi sono trattazioni più o meno ampie, a seconda dei casi, sia della narrativa, sia della poesia che della critica, del giornalismo, e, infine, dell'estetica del Croce e del Gentile. Tra i narratori, oltre a Pirandello, Panzini, Deledda, è dato risalto a Italo Svevo, G. A. Borgese, Corrado Alvaro, Alberto Moravia, Bonaventura Tecchi. Ai quali in questo volume si aggiungono Elio Vittorini, Vasco Pratolini e Cesare Pavese. Maggior risalto è altresì dato ad Aldo Palazzeschi. Tra i poeti figurano Dino Campana, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto; trai i critici Renato Serra, L. Russo, F. Flora, A. Gargiulo, G. De Robertis, G. Toffanin. Si intende che non mancano cenni su tanti altri scrittori, narratori, poeti, critici.

I giudizi del Gennarini, e talvolta le collocazioni, nei confronti degli autori testè nominati, ricevono spesso il nostro assenso. Giacchè talune posizioni sono davvero giuste, a cominciare da quella in cui si afferma che la nostra poesia contemporanea ha preso la maggior parte dei suoi indirizzi dal Pascoli, sopra tutto per i crepuscolari, per quanto, nei riguardi del Gozzano, il Gennarini esclude che per lui si possa parlare di crepuscolarismo nella forma della più compiaciuta estenuazione. Per la poesia ermetica è chiaro che vi concorrono il simbolismo francese (da Rimbaud a Verlaine al Baudelaire), e, dice il Gennarini, tutto quanto è stato male inteso dell'estetica crociana. In realtà, come dimostrò il Flora nel volume *La poesia ermetica*, la derivazione è più diretta dal simbolismo e dal Poe, rifiltrata dalla poetica del Valery che dal Croce.

Dei pari sono giuste le impressioni su Dino Campana, sul D'Annunzio, sulla Deledda, su Ungaretti, Montale e Quasimodo, anche se nei loro confronti egli usi qualche eccesso di rigore. Vi sono ancora impressioni e precisazioni su Novaro, Betti, Govoni, ecc. Del Betti è inoltre trattato con qualche rilievo il teatro. I giudizi su Pirandello drammaturgo, su Italo Svevo, su Corrado Alvaro, su Moravia non sempre ci trovano consenzienti. Dove invece il Gennarini ci trova pienamente concordi è nei giudizi negativi su Da Verona, su Lucio D'Ambra, ecc.

Altre pagine di questa storia della letteratura d'Italia sono dedicate al giornalismo del Novecento e in primo luogo a Edoardo Scarfoglio, la cui opera è accortamente inquadrata e valutata fra le più importanti di questi anni. Era tempo, anzi, di riparare alla palese ingiustizia delle storie letterarie nei confronti dello Scarfoglio; e ne va data lode al Gennarini. Perchè il giornalismo del '900 ha tra l'altro il merito di avere in certo senso unificato il concetto della lingua e l'uso stesso della lingua, sveltendola e praticandola con agilità e lindezza, senza cioè le vecchie involuzioni retoriche e le sforzate gonfiature del periodo.

Qui, com'è ovvio, non possiamo riferire se non accennando qua e là ai punti più salienti, su molte cose sorvolando, su molte altre rimandando il lettore al testo: e propriamente, per il Novecento, alla fine del volume. Vi si troverà che anche in questi anni, e non poteva essere diversamente, l'Italia ha avuto qualche cosa da dire. Ed è giusto che il Gennarini, giunto ai nostri giorni, riserbi il giudizio in una prudente sospensiva.

Angelo Mele

PRETESTI

Le questioni scolastiche non sono mai di soluzione facile e immediata come pretenderebbero i superficiali orecchianti; secondo i quali basterebbe un tratto di penna o una legge col bollo dello Stato per fare la scuola unica, sic et simpliciter *in Italia. Voglio citare un solo esempio. Nel 1936 il Ministero dell'Istruzione svedese stabilì che l'obbligo scolastico in 1460 distretti rurali fosse portato da sei a sette anni: cosa, come si vede relativamente semplice in un paese dove l'obbligo è osservato al cento per cento, i ragazzi hanno sussidi didattici, mezzi di trasporto e refezioni gratuite, dove insomma esiste perfino la quota-alunno. Ebbene, per aumentare di un anno il periodo di frequenza è stato previsto un lasso di tempo di 12 anni. Trascorsi i quali puntualmente la legge ha stabilito che nei 1460 distretti in cui la scuola arrivava solo fino alla sesta fossero obbligatorie le settime classi. Molti di tali distretti nel frattempo, avevano già istituito le ottave classi. Vorrei far notare la differenza di* concezione: *da noi la scuola è soprattutto* « leggi », *in Svezia e nei paesi anglosassoni in genere è soprattutto* « piano ».

●

La nostra dotazione di films didattici o educativi è quanto di più meschino si possa immaginare: dal 1943 in poi la cineteca autonoma del Ministero, salvo correzioni, non ha preparato neppure una pellicola: le precedenti sono in gran parte vecchie o superate. Per conseguenza le scuole si rivolgono in altre direzioni: ecco allora pronte le varie succursali dell'USIS, del British Council, dell'Associazione Italia-URSS. Basta un colpo di telefono e sulla scuola arrivano pellicole ed operatori, puntualissimi e gratuitamente. Ora tutte queste cose non si fanno per amore della cultura e della scuola italiana, evidentemente. Ed è, oltre a tutto, umiliante questo dover ricorrere a materiale straniero che ha sempre una certa coda propagandistica. A me parrebbe giunto il momento di dar vita alle nostre cineteche provinciali, ma attrezzate come quelle delle citate associazioni, fornite di films didattici, educativi, di documentari. E' possibile che con una industria cinematografica ben organizzata come la nostra non si arrivi a tanto?

E' possibile che il Ministero non si occupi, affatto di questo problema?

●

La quota-alunno è un'espressione che non suona chiara a molti: ridotta in termini poveri essa significa questo: se per ogni alunno di scuola pubblica lo Stato spende in media una certa somma (quota-alunno) lo Stato dovrebbe pure corrispondere analoga somma ad ogni alunno di scuola non governativa; sia nel settore elementare sia negli altri settori scolastici. Così lo Stato gestirebbe scuole proprie ed assicurerebbe alle altre parità economica, oltre che giuridica. La Costituzione italiana (art. 13) non consente, in base all'emendamento Corbino, di concedere sussidi di questo o di altro genere alla scuola non statale. Sicchè la quota-alunno, in Italia, non è cosa realizzabile. Se però un giorno lo Stato procedesse in questo senso, e desse il denaro messo in bilancio, sotto forma di contributo, agli enti locali cui fosse sottoposto il controllo sull'educazione, onde questi lo amministrassero (cosa che già avviene nei paesi anglosassoni) credo che l'esperienza non sarebbe poi tanto negativa. Varrebbe se non altro a limitare quel gigantismo burocratico, che, a guisa di polipo, soffoca ogni cosa, ogni iniziativa, ogni trasformazione. Perchè la burocrazia anche nella scuola è ormai come il polipo nel naso: toglie il respiro.

Avicenna

DIDATTICA

DELLA RADIO

Forse perchè il disuso del cinema scolastico, in questo momento, attira su di sè l'attenzione degli uomini di scuola e della stampa scolastica, forse per altri motivi non bene identificati, il fatto si è che di radio scolastica si parla sempre meno e con sempre più crescente antipatia: gli insegnanti finiscono per dimenticare che essa esiste: e a quei pochi che animosamente ne trattano sui giornali o altrove sembra che i « competenti » della RAI preferiscono non dare ascolto facendo orecchio da mercante: o al più, accontentandoli con platoniche riunioni di commissioni e con vaghe promesse di « riforme ». Ma è un *riformismo* cronico, pare, anche questo.

Ora qui non voglio fare il processo agli organizzatori delle trasmissioni scolastiche della RAI: cosa che sarebbe sì comoda, ma non del tutto giusta: la verità è invece che, proprio nel mondo della scuola ci sono manchevolezze e lacune. C'è una commissione di cui fanno parte funzionari, ispettori centrali, uomini di scuola, per la radiofonia scolastica? E quale serio contributo essa dà ai « tecnici » della RAI per organizzare trasmissioni didatticamente efficaci? Sulla stampa si trovano di continuo critiche a questo e a quello, al proprio nome radiofonico per le scuole elementari e a quello per le medie: però, sinceramente, quante di queste critiche vanno più in là dello scontento vago, dell'affermazione generica? Quante suggeriscono modifiche o indicano strade nuove da battere? E poi: dal mondo scolastico quale contributo *effettivo* viene agli organizzatori della RAI? Lo so che in Italia non possiamo pretendere che i professori di pedagogia si interessino a queste cose e che vi facciano esercitare i loro allievi, abituandoli come esercitazioni o tesi, ad esperimenti di trasmissioni: essi le direbbero americanate, e al più sorriderebbero di compatimento. Ma i nostri uomini di scuola, dico, quelli che brontolano e criticano e nei convegni fanno ordini del giorno in cui si dice sempre e solo che radio e cinema sono un essenziale e primario sussidio didattico, che cosa ci fanno e che cosa ci dicono? Nulla. Che io sappia, non esiste associazione, club o centro didattico che si occupi di radiofonia scolastica e *provi*, dico provi e non chiacchieri: faccia cioè esperimenti di trasmissioni, studi programmi, veda quanto e in che misura la radio possa esser effettivamente sussidio e non supplizio della scuola.

Ecco quindi perchè oggi ancora la nostra radiofonia scolastica naviga nel vago, senza aver risoluto neppure i fondamentali problemi che ad essa si pongono.

Ad esempio il primo: se si vogliano fare trasmissioni radio a contenuto *ricreativo* o a contenuto *didattico*. Evidentemente la sola fine del problema è assai facile se si opta per la prima tesi: ma è sufficiente? se poi si vuol veramente fare della radiotrasmissione un sussidio didattico ci troviamo di fronte ad una vera problematica: La stessa « lezione » udita ad Aosta e udita a Bari produce effetti diversissimi (« diversa lega » per dirla con Dante): non si può fare se non preparata a lunga scadenza, inserita in un piano di argomenti e lezioni già elaborato dall'insegnante; e dovrebbe, direi quasi, esser seguita parola per parola con il sussidio di libri, atlanti, riproduzioni e via dicendo.

Altrimenti noi cadiamo nel radiominestrone in cui c'è di tutto; o in una specie di rivista in tono minore, inutile spreco di tempo e di organizzazione: la RAI si arrangia come può, mettendo spesso nelle trasmissioni scolastiche i ritagli (e talvolta i rifiuti) delle trasmissioni normali. Ma, ripeto, questo lo fa proprio perchè non esistono serie ricerche o studi, o veri tentativi di elaborare una problematica delle trasmissioni radio scolastiche; o meglio ancora una *didattica della radio*. E si finisca per cadere costantemente nell'interpretazione della radioscolastica come ricreazione e passatempo (o perditempo come molti pensano) e con i conseguenti programmi-omnibus.

E i problemi sono ancor più complessi quando dal settore della scuola primaria passiamo a quello della media: dove la situazione è completamente diversa, perchè in luogo dell'insegnante troviamo « gli insegnanti »; e può capitare benissimo che ad uno di essi la trasmissione non solo non interessi, ma disturbi il piano di lavoro. Ora è difficile risolvere questi problemi senza studiarli come noi stiamo facendo costantemente, in questo e in altri campi.

Mi pare quindi che sia giunto il momento di porre il problema in cantiere: di sentire interessati e competenti, di provare ed esperimentare: e fare qualcosa di serio o, sennò, rinunciare ad inutili perditempi.

G. G.

IL CINEMA
e la sua funzione sociale

Gli sviluppi tecnici che hanno condotto all'invenzione e al perfezionamento della cinematografia non sarebbero stati pensabili se non in quel periodo, agli inizi del nostro secolo, che ha visto il pieno passaggio dall'industria media del secolo scorso alla grande industria odierna. Se la sincronia non è perfetta, perchè la grande industria, con la sua tecnica, è nata prima, lo si è dovuto probabilmente al fatto che il cinema veniva a risolvere un problema considerato « laterale »: quello dello svago per le grandi masse, che la grande industria supercapitalistica doveva costituire e consolidare nei centri urbani.

In una storia analitica del cinema si dovrebbe tener conto, più ancora che dei suoi centri di produzione, dei suoi mercati di consumo: della loro dislocazione ed ampiezza, delle loro dominanti caratteristiche professionali, della loro struttura economico-sociale e delle loro principali caratteristiche culturali. Non mi risulta che questo studio sia stato fatto. Credo che solo allora avremmo un'idea precisa dello stretto legame che unisce lo sviluppo del cinema a quello del grande industrialismo. Per ora ci dobbiamo fondare su induzioni più che su dati certi.

Credo che la coincidenza dei due fenomeni non sia fortuita, sebbene, certo, nessun « grande industriale », o gruppo di industriali, abbia mai di proposito patrocinato lo sviluppo del cinema per quei fini che accenneremo in seguito. E' vero bensì che i regimi autoritari del nostro secolo si sono preoccupati attivamente del cinema fino dai loro inizi. Questo fatto, in qualche modo, conferma la mia tesi: poichè quei regimi sono stati, e sono, intimamente collegati al « grande industrialismo », con reciproci rapporti di effetto e causa.

Sebbene oggi comincino a notarsi, almeno in Occidente, esigenze e tendenze diverse, per più di mezzo secolo il « grande industrialismo » ha avuto bisogno, o ha *creduto* di avere bisogno (il che viene al medesimo), di grandi masse di dipendenti, operai e impiegati, contenti di vivere quasi tutto l'anno in un centro cittadino, spesso non molto gradevole; di rispettare un orario e una *routine* di lavoro molto monotoni; di evitare abitudini o vizi come il bere, e altri passatempi (come la caccia e simili), che potessero interferire con la regolarità della loro prestazione di lavoro. Il livello *relativamente* alto della cultura di queste masse cittadine esigeva una forma di divertimento non troppo standardizzata e schematica (come potevano essere gli spettacoli popolareschi di un tempo: le marionette, e simili). La lettura, da sola, non poteva fornire un diversivo sufficiente per uomini e donne che avevano già trascorso otto ore della giornata in un ufficio o davanti a un telaio meccanico. I giuochi di carte e simili portavano l'inconveniente delle perdite di denaro, e dei conseguenti disordini familiari e sociali. Il teatro era troppo costoso; in certi paesi di tradizione puritana (come gli Stati Uniti, e in parte l'Inghilterra, l'Olanda ecc.) era visto tradizionalmente con un certo sospetto; inoltre, come vedremo fra poco, il teatro, soprattutto di prosa, promuove un atteggiamento morale che non sembrava conforme alle esigenze del grande industrialismo.

Senza che nessuno lo abbia espressamente voluto e progettato, il cinema ha corrisposto a certe esigenze sociali e funzionali (reali o presunte, ma questo non fa nessuna differenza) di quel tipo particolare di società.

•

Non si potrebbe dimostrare, credo, che i capi e i dirigenti del grande industrialismo abbiano esercitato, o esercitino, una censura diretta e consapevole sui film, onde renderli più adatti, o meno inadatti, a quelle finalità sociali che essi potevano o possono avere in mente. Il cinema ha trovato un ambiente sociale adatto a riceverlo e vi è penetrato, prendendo spontaneamente le forme e i caratteri che rispondevano a certe caratteristiche funzionali dell'ambiente stesso. Nei paesi dove il grande industrialismo era immaturo, come l'Italia, la produzione cinematografica, anche se in un primo tempo è stata abbastanza vivace e originale, a causa di influssi culturali locali, presto si è inaridita, e non ha potuto reggere la concorrenza di paesi di grande industria e grandi capitali, e specialmente degli Stati Uniti. Qualche risveglio, come quello che si è notato negli ultimi tempi in Italia, sembra utilizzare soprattutto un momento di stanchezza della produzione americana. L'orientamento generale della grande produzione è ormai da quasi trent'anni, solidamente, nelle mani dell'industria americana.

I regimi autoritari, parallelamente al loro sforzo di creare sotto gli ordini e l'impulso dello stato un grande industrialismo là dove esso non era sorto da sè, hanno anche esercitato, ed esercitano, uno stretto controllo sul cinema, e per lo più si sono fatti essi stessi produttori, per il tramite di organismi di ispirazione governativa abbastanza stretta. In questi casi si può parlare *anche* di una censura « estrinseca ».

Ma in *tutti* i paesi dove il film è prodotto e largamente diffuso esiste di fatto una censura « intrinseca », esercitata per via indiretta dalla grande massa degli spettatori medesimi. Basta citare a questo proposito i due noti studi del Kracauer sul film tedesco e sul film americano. La massa degli spettatori boicotta spontaneamente quei film che non rispondono a certe sue esigenze psichiche generali, o che contravvengono a certe inclinazioni o sentimenti diffusi in un dato momento. Poichè la produzione di ogni film comporta un grosso investimento di denaro, i produttori sono attentissimi a seguire sempre le inclinazioni della massa, anche momentanee, o almeno a non contrariarle. Nel continuo dialogo tra produttori e pubblico, il pubblico è una presenza muta che *riceve* ciò che gli si dà; ma lo riceve solo se soddisfa a certe generali esigenze, e se non urta certe idiosincrasie, permanenti o momentanee, del pubblico stesso. Altrimenti, la massa del pubblico diserta le sale cinematografiche.

Questa forma, che chiamiamo « intrinseca », di censura è molto più vasta e importante di quella censura « morale » che in America, per esempio, viene esercitata sui film mediante organismi concordati fra i grandi produttori, in base a un « codice » anch'esso concordato. Essa ha per effetto che la produzione cinematografica, nelle sue grandi linee, corrisponde alla mentalità e alle esigenze delle masse del mondo della grande industria, ed anche alle loro fluttuazioni di orientamento e di umore.

•

Fin a pochi anni addietro, la grande industria e i grandi affari sono stati affascinati dall'ideale, talora inconscio o inespresso, della « automaticità » dei loro impiegati e lavoratori manuali. Nessuno resisteva alla tentazione di vedere, idealmente, la propria industria o ufficio come una grande « macchina », nella quale tutti i dipendenti dovevano essere come tante piccole leve o ruote, che svolgessero il loro lavoro nel modo più impersonale ed esatto. Solo in tempi recenti si è cominciato a capire che in nessun caso gli esseri umani possono comportarsi come leve o ruote; che, comunque, un'industria o un ufficio non è una macchina ma è una « società »; e che una società è cosa del tutto diversa da una macchina. Alcuni studiosi hanno dato delle « dimostrazioni » di queste verità, e già esse cominciano a penetrare nel mondo economico.

Ma il cinquantennio, o poco più, dell'affermazione e della diffusione del grande industrialismo, per questo ordine di problemi non è mai andato molto oltre il Taylorismo; ha studiato fisiologicamente e psicologicamente l'uomo per meglio adattare l'uomo al suo lavoro, non per adattare il lavoro all'uomo, e alla società dell'uomo. Spontaneamente, quasi automaticamente, la stessa mentalità ha fornito alle masse il cinematografo. Era lo svago che si addiceva a *quelle* masse, condizionate da *quel* modo di lavoro e di vita.

Secondo la definizione di Janet, ricordata spesso, e avvalorata, dagli studi di Cohen-Séat ed altri, la condizione normale dello spettatore medio davanti al film è una condizione « ipnoide »; ciò ch'egli vede e sente ha carattere e valore di un « quasi-sogno ». Il discorso filmico è un « discorso a », non è un « discorso con » (Cohen-Séat). Gli psicologi sembrano concordare in questo, che il rapporto medio tra spettatore e film è un rapporto di « proiezione », non di « partecipazione »; la personalità dello spettatore è « proiettata » nella vicenda filmica, non « partecipa » alla vicenda filmica. Nel teatro, specie di prosa, avviene piuttosto il contrario: c'è più partecipazione che non proiezione; qui lo spettatore, anche se conserva la più perfetta immobilità muscolare, partecipa e *agisce*.

Mi sembra che il cinema abbia in ciò corrisposto perfettamente alla concezione « meccanica » del lavoratore del grande industrialismo. Esso è uno svago che tende a scaricare le tensioni emotive latenti nello spettatore, dando loro una soddisfazione quasi onirica che addormenta la personalità volitiva, e che fissa le tenzioni su obbiettivi irreali, sebbene, per lo più, abbastanza realistici. L'alcool, il giuoco d'azzardo, molti giuochi ed esercizi fisici, la lettura e il teatro hanno certamente ricevuto un *setback* più o meno accentuato dalla diffusione del cinema; l'erotismo libero, maschile e femminile, che ha invece ricevuto un impulso, almeno in superficie. Con ciò non si esclude, naturalmente, che agli stessi effetti abbiano concorso anche altri fattori, tutti più o meno direttamente collegati col sistema economico-sociale della grande industria e colla mentalità che lo ha accompagnato. Il cinema forniva uno « sfogo » a ciò che rimaneva di « troppo umano » (per così dire) nella personalità dell'uomo comune, e questo fatto contribuiva a renderlo meglio condizionato per quella funzione di « leva » o « ruota » che si riteneva egli dovesse avere nel sistema economico e, in genere, sociale. Per lo più il film che non rispondeva a questa funzione veniva, e viene, condannato, se non da una censura « estrinseca », almeno da una censura « intrinseca », quasi automatica, da parte della massa degli spettatori.

Nel presente momento storico, ho l'impressione (o forse solo la speranza?) che alla tendenza « automatizzante » nella società si contrapponga, diffondendosi assai lentamente, una tendenza opposta, che, per mancanza di altra parola, chiamerei « ri-umanizzante ». Ed essendo quest'ultima la tendenza alla quale, personalmente, sarei lieto di collaborare, sia pure in minima parte, mi pongo la domanda se il cinema vi possa partecipare; e, se sì, in quali modi.

(Continua al prossimo numero).

Camillo Pellizzi

LE SCOPERTE
di Karatepe

(Continuazione della 1ª pag.)

Resta ora da considerare il contenuto delle iscrizioni di Karatepe, la cui importanza storica è, tra l'altro, assai considerevole. Come era da attendersi, trattandosi di monumentali epigrafi pubbliche, esse contengono l'ampolloso auto-elogio del principe costruttore della fortezza, Azitawanda, che si qualifica re dei Danani. Il ricordo delle sue gesta guerresche e pacifiche, la menzione della costruzione della città e della sua consacrazione agli dèi, la indicazione dei sacrifici da lui stabiliti e infine la maledizione contro gli eventuali invasori od usurpatori che si proponessero di distruggerne le opere o di cancellarne il nome. Il nuovo documento getta una luce improvvisa sulla situazione dei regni neo-hittiti nella regione di confine tra l'Asia Minore e la Siria, e sulle influenze esercitate in quei paesi dalla civiltà fenicia, di cui è testimonianza una delle lingue ufficialmente impiegate nei monumenti. Azitawanda è probabilmente uno dei vassalli del sovrano della Cilicia; e la iscrizione sembra datarsi intorno al 730 av. Cr. I Danani sono gli abitanti della pianura di Adana: il loro nome ricorre in altri documenti orientali fra i « popoli del mare » che tentarono la invasione dell'Egitto alla fine del II millennio e appaiono stanziati anche in Cipro; nè è escluso che possano identificarsi con i Danai della tradizione greca. Lo stesso re si proclama appartenente alla famiglia di Mopso, che dobbiamo identificare con il famoso indovino figlio di Apollo e nipote di Tiresia, che fu sepolto in Cilicia ed ivi venerato come un dio secondo la narrazione di Plutarco. Questa singolare connessione di un documento orientale con la leggenda greca può indurci a riconoscere la presenza, del resto già sospettata, di antichissime influenze greche sulle coste dell'Asia Minore antistanti a Cipro. Onde risulta ancor più stabilmente assodata la posizione e la funzione della Cilicia e in genere dell'area geografica neo-hittita come punto di convergenza di molte razze e culture orientali ed occidentali.

Il più vivo augurio che possiamo fare al Bossert ed ai suoi collaboratori è quello di proseguire nelle ricerche da loro intraprese con fortuna pari a quella avuta sinora e di aggiungere, alle stimolanti scoperte fatte, altri ritrovamenti che valgano ad illuminare i problemi ancora tanto oscuri della storia mediterranea e delle origini stesse della civiltà greca.

Massimo Pallottino

BUONGUSTO SENESE

(Continuazione della pag. 3)

da Duccio al Beccafumi. Si tratta dell'affermazione d'uno spirito acutamente « popolaresco » e « cittadino » quanto al contenuto; ma tradotto in forme talvolta purissime, come può accadere in una città dove il « dialetto » è la stessa lingua, insieme colta e parlata.

Ecco, per esempio, la tavoletta dipinta al tempo di Mariano di Francesco Spontone Camerlengo, nel 1388: vi si vedono il Camerlengo e lo scrittore nel loro ufficio: l'opera squisita, come propone il Carli, potrebbe essere del primo periodo di Taddeo di Bartolo: comunque è certo d'un pittore singolare, per la chiara e poetica raffigurazione della scena. Qui le due figure (a rispettosa distanza dal Camerlengo, quella dello scrittore) sono collocate nello spazio con una sicurezza e precisione degne d'un personale maestro: persino i mobili della stanza obbediscono a quella idea centrale di spazialità pittorica e plastica; nella loro individuazione, essi assumono valore di muti personaggi, necessari alla scena e, potremmo dire, « attivamente » partecipi del momento scelto dall'artista.

C'è, sul grande banco, il piccolo leggio, c'è il calamaio; tutt'attorno le casse aperte e il bel sedile di color chiaro, oltre il quale s'apre la grata, contro luce. Questo angolo di vita « burocratica » del Trecento è reso altamente poetico dalla fantasia del pittore che l'ha dipinto con amorevolezza commovente, sicchè in un simile tema, da predella o da ex-voto, assume di colpo significato lirico, pur nascendo da uno spunto necessariamente documentario.

E' quello che avverrà più tardi nelle prediche di S. Bernardino da Siena che possiamo giudicare dalla sua viva parola attraverso la redazione stenografica del devoto ammiratore.

Ciò che intendiamo da quelle prediche è la nitida e penetrante vitalità delle immagini, tutte aderenti alla vita, il gusto dell'aneddoto che sorge spontaneo, senza l'impaccio d'una cultura libresca, ma colto dall'immediatezza dell'osservazione quotidiana e filtrato in una lingua d'una naturale eleganza senza orpelli.

Altrettanti aneddoti dipinti, altrettanti momenti narrativi (anche quando vogliono essere commemorativi) sono queste deliziose pitture delle tavolette senesi, nate dalla concentrazione nel piccolo d'un gusto perspicace e in continua tensione verso il « fatto » umano da permare in tersi colori, in cristalline forme.

LIBRO SUEL PADRONAGIO DI ALOSPEDALE NELNUOVO OPERAIESE

Il Duomo di Siena - Questa pittura, del 1377, servì da copertina ad un registro

Valerio Mariani

ATTIVITÀ
della "Dante"

La « Dante » di Buenos Aires ha istituito, anche per l'anno corrente, numerosi corsi di lingua e letteratura italiana, dei quali uno quinquennale per bambini dai 6 ai 14 anni.

Conferenze sull'Italia sono state tenute recentemente a Copenaghen. Nella stessa città sono stati programmati documentari sulla « Dante Alighieri » e su « Giotto ».

Una conferenza dantesca è stata tenuta a Digione dal prof. Pezard per l'inaugurazione dell'attività del Comitato locale.

Ad Istambul sono terminati i corsi invernali di lingua e cultura italiana. E' imminente l'apertura di un corso estivo per i soci della « Dante ».

Presso i comitati svizzeri delle città di Berna, Losanna, Chiasso e Neuchâtel, il Quintetto d'archi « Luigi Boccherini » ha eseguito, con successo, un concerto di musica classica italiana del '700.

Una conferenza sulla Sardegna, seguita da una trasmissione di musiche sarde, è stata tenuta a Graz dal professor Nicola Valle.

Conferenze dantesche e sull'Italia sono state tenute a Wellington dove, recentemente, è stato inaugurato il Comitato locale. Nel corso di altre manifestazioni sono stati recitati brani della « Divina Commedia », e il dott. Eichbaum ha svolto un commento introduttivo su alcuni affreschi del Masaccio.

Un corso serale d'italiano è stato tenuto a Santiago del Cile. La « Dante » locale ha inoltre aperto al pubblico una ricca biblioteca.

A Firenze è stata inaugurata, nei locali della « Dante », una mostra del pittore rumeno Eugenio Dragutescu.

Il ciclo primaverile dell'attività culturale del Comitato romano si è chiuso con una conferenza del prof. Benedetto Migliore sul tema « Virgilio sospeso, Rifeo beato ». A questa conferenza erano presenti il Ministro La Malfa e l'on. Corbino.

Una mostra di giovanissimi pittori è stata organizzata a Sassari dalla « Dante » locale.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

RPEZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "**IDEA**"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 28 - ROMA, 9 LUGLIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63995

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL POSSESSO DELLA VERITÀ

Nulla seduce di più l'uomo quanto la speranza di possedere la verità.

Si può dire che tutto il pensiero sia in perenne attesa, dacchè si accese nel mondo il desiderio di tale conquista. Un suo diritto alla verità è intimo al pensiero come il respiro vivente, onde quello si crede leso nella sua stessa natura, quando gli è giocoforza constatare di essere caduto nella rete dell'errore. Connessa a siffatto diritto è la speranza che per quanto a lungo la verità gli sfugga, un giorno deve cedere e svelar se stessa. Senza questa speranza la morte del pensiero sarebbe decisiva.

Eppure nulla è più equivoco di questo imperativo: possedere la verità.

Quali sono infatti gli atti che dovrebbero assicurare questo possesso?

C'è anzitutto il sistema. Ma chi non conosce le perdite che il sistema, ogni sistema, ci fa scontare? « C'è un rischio inerente al sistema, e che, per così dire, gli è congenito, e consiste nel cattivo impiego di esso, e cioè nel non tener conto di tutti i fatti o nel violentarli per farli entrare, per forza, nella costruzione, anche se a questa non si piegano volentieri ».

Una costruzione presuppone un certo ordine e nell'ordine Descartes faceva consistere il metodo: *Tota methodus constitit in ordine.* Ma ecco che la parola ordine, appena pronunciata, si rompe in echi diversi. Di quale ordine intendete voi parlare? ci dice Cournot. « C'è l'ordine logico, quello in cui noi componiamo sistematicamente i nostri concetti; c'è l'ordine del discorso, e c'è l'ordine razionale che è quello delle cose stesse, e che noi possiamo dominare solo se ci sottomettiamo umilmente ad esse, fuori di ogni volontà sistematica ». Eccoci allora posti di fronte alla necessità di rifiutare il sistema, mentre ci eravamo affidati ad esso per essere condotti alla verità. Ecco il dubbio penetrare in noi a turbare la nostra certezza. Sì, ci sono più cose nel cielo e nella terra che in tutta la nostra filosofia. Posti di fronte al pericolo di confondere tutto il reale del cielo e della terra, con i nostri sistemi, veniamo a trovarci nella triste necessità di ripudiarli, per non perdere quella speranza che ce li aveva fatti costruire e adottare. Con nostra non lieta sorpresa ci accorgiamo che i ricercatori che per l'indole della loro stessa ricerca debbono tenersi più stretti al reale, dànno, come osserva il Lacroix, alla parola sistema un senso peggiorativo. Quando l'ipotesi è sottomessa al metodo sperimentale — scrive il Bernard — diviene *teoria;* mentre se essa è sottomessa soltanto alla logica, diviene *sistema* ».

•

L'opposizione tra teoria e sistema viene così ad invalidare questo ultimo, che, costruito per organizzare il reale e renderlo intelligibile, ci si rivela come una « rappresentazione povera, schematica ed astratta del reale stesso ».

Anche il sistema dunque contro l'uomo? Prendete tutte le precauzioni che volete, non riuscirete ad evitare questi pericolosi scogli contro cui vanno ad infrangersi i vostri pazienti ed a volte geniali mezzi d'approdo.

Come se tutto questo non bastasse, viene un'altra pattuglia di scontenti che vi grida sul volto: « Il sistema, conoscenza *impersonale*, può render conto di ciò che v'ha di più *personale* nell'essere, delle sue attitudini fondamentali, e soprattutto della sua esistenza? ».

Storicamente questo dialogo si continua con accanimento ed ardimento, senza che si riesca mai da una parte a sradicare la vocazione mentale al sistema e dall'altra a far gravare sui sistemi tutte le accuse onde essi appaiono i canali artificiali dell'errore. Oggi, ad esempio, corre quasi fortunata per la curiosità che suscita una filosofia la quale dicesi nata dal bando dato alla filosofia.

Ci chiediamo ora donde nasca questo conflitto, combattuto in nome del possesso della verità. Non sarà, per caso, l'esigenza stessa del possesso della verità a porci le armi in mano?

Il bisogno della verità per l'uomo è primordiale, insostituibile, inalienabile. Ma deve l'uomo possedere la verità o lasciarsi possedere da essa? E' qui il problema. C'è tutta un'attitudine spirituale mossa dall'orgoglio in quell'assalto alla verità per possederla, che costruisce il sistema come una rete, o come un'arma. In siffatta attitudine non solo non traluce nessuna docilità di sottomettersi al reale, di accettarne le risposte che contraddicono alla parola d'ordine (in ogni sistema c'è una parola d'ordine, la parola dell'ordine proposto), ma vi è tacito diritto usurpato di far prevalere per imperio, ciò che non può suffragarsi per convinzione. Insomma tra lo spirito di verità e l'idea di verità, l'opzione è per quest'ultima. Se Hegel non avesse patrocinato per sè e per i suoi seguaci quest'opzione, non sarebbe caduto nella piscina del re di Prussia, e non avrebbe seriamente proclamato che in quella piscina c'eran tutti i cetacei dell'oceano.

•

Lo spirito di verità è formula ormai fuori dell'uso, oppure ricordata solo per dileggio. In effetti lo spirito di verità, presuppone, come osserva il Lacroix, il desiderio di « render se stesso vero ». E' insomma l'agostiniano *verum facere se ipsum.* « Colui che diviene vero, che fa vero se stesso, comunica l'essere all'essere e rende progressivamente adeguati i suoi rapporti con sè e con gli altri esseri ». Una trasformazione intima del soggetto è la prima condizione per essere partecipi della verità. Ma chi oggi, senza arrossire, osa intraprendere su se stesso questo umile lavoro di restaurare e purificare le proprie intenzioni per lasciarsi visitare e penetrare dalla spirito di verità? Siamo noi che promoviamo il banchetto della verità e la invitiamo, non senza determinare nell'atto di invito, come dev'essere abbigliata e e con quale acconciatura deve presentarsi al nostro triclinio.

Osservate quel che avviene nel mondo. Un sistema politico s'erge contro un altro sistema. Gli uomini dell'uno vogliono lo sterminio degli uomini dell'altro. E nel reticolato dei sistemi la verità spira, perchè essa che vuol parlare a solo a solo con l'uomo, per conquistarlo, per comunicargli il suo respiro, per trarlo a sè, si trova di fronte a orde che le chiedono se la sua parola è nel lessico della tribù e se è propria, se cioè non contravviene alle regole di stile, dagli esperti desunte dal sistema.

Dalla verità che vuol comunicare se stessa alla persona, al sistema impersonale, corre il tragitto del nostro smarrimento.

I Sigg. Abbonati — i cui abbonamenti sono scaduti — sono pregati di voler provvedere con cortese sollecitudine al rinnovo inviando l'importo relativo di L. 1500, a mezzo del c/c postale n. 1/2160.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

QUALCOSA DI NUOVO SOTTO IL SOLE

Lucilio lamentava, che l'odio per il nuovo era così diffuso, « per cui se tu non hai gli anni di Priamo e non sei cadente e spelacchiato, non sai scrivere un'acca ». Orazio aveva confessato con il suo occhio socchiuso per risparmiarsi la visione di polifoniche goffaggini: « Io non posso patir chi condanna uno scritto, non perchè di finezza lo giudichi privo, bensì perchè moderno ». E andando a fondo delle cose incalzava: « Già, quelli che esaltano il carme saliare, del tempo di Numa, non è che acclamino o difendano gl'ingegni sepolti, ma per livida invidia denigrano le cose nostre ».

La livida invidia che è la Musa delle muse, oggi non esalta il vecchio, ma il nuovo, le denigrazioni le accocca ai morti e sepolti. Solo il nuovo, e comunque esso sia, viene salutato come attesa e sospirata rivelazione. Per il nuovo tutte le indulgenze e tutte le simpatie. Ma quale ecatombe di nuovi. Chi fu celebre al mattino, a sera è discacciato dal sopraggiunto in compagnia di pipistrelli, e chi alla sera si addormentò con il bacio della gloria, all'alba sente il prurito di eczema sulla fronte, proprio là dove il glorioso bacio lasciò l'impronta.

Il sole ha visto qualcosa di nuovo sotto di sè.

Ma a ripensarci bene, la livida invidia, è sempre quella di cui si dolevano Orazio e Lucilio. Niente di nuovo quindi Valga come non detto quel che avevamo cercato di suggerire.

BARRÈS SI CONFESSA

— Perchè scrivete — mi si chiede sovente. E' per il piacere della notorietà, dell'influenza?

La notorietà e l'influenza, si posson conquistare in altre occupazioni, e talvolta, osserva il Barrès, risento nel mio lavoro l'intrusione di tale desiderio. Ma ecco il ricordo di Goethe: « In un murmure indeciso plana il mio canto, che sussurra come un'arpa eolia. Un brivido mi scuote, lacrime succedono a lacrime; il mio rigido cuore s'intenerisce; ciò che possiedo lo vedo già lontano, e quel ch'è scomparso diviene reale ».

Il commento del Barrès è un'eco di queste parole, e come tale privo d'interesse.

Ora provate a leggere qualcuno dei nostri autori attorno a cui la moda spande le sue fluorescenze. L'arpa eolia, il murmure, il brivido, il sussurro, la trasfigurazione, ecc. ecc., si mutano in sassofono, in vocio sguaiato, in urlaccio rompitimpano, in scossone di vettura tramviaria che ha sbagliato lo scambio. « Ciò che possiedo lo vedo lontano... » Ma no, ma no, lo vedo vicinissimo, e guai a chi lo tocca. « Quel ch'è scomparso diviene reale!... » Miserie da visionari. A che cosa può servire il passato? Non merita neppure un epitaffio, ed è ingombrante. Goethe è su un cavallo a dondolo: va bene per lui il murmure dell'arpa eolia. Ma uno scrittore degno di questo nome strombetta sulla vespa. L'uno sogna, l'altro agita il pugno prima d'adoperarlo; il primo ascolta, l'altro vi caccia le dita negli occhi, e vi butta in volto latrati squarcianti e ben salivati.

UNA DEFINIZIONE DI JASPERS

Una distinzione tra Impero universale e Ordine mondiale è stata tracciata dallo Jaspers in un suo recente studio.

Che cosa si deve intendere per Impero Universale? Una pace mondiale realizzata da una sola potenza, che, partendo da un solo punto del globo, sottomette tutte le altre potenze alla sua volontà. Questo impero si mantiene con la forza, s'impone con il terrore, e si afferma con una pianificazione totale in cui tutte le masse sono ridotte ad un identico livello.

In che consiste invece l'Ordine mondiale? In un'unità, senza potenza unificante, salvo quella che emana da una decisione comune, presa dopo concordi deliberazioni.

La distinzione è perspicua, ma si inscrive in quell'orizzonte rischiarato perennemente dal sole dell'ottativo il quale colora il cielo sempre della stessa tinta che non riesci a trovare mai tra i colori dell'iride, onde, in effetti, il tuo occhio non la discerne mai.

UN TALE VA IN SICILIA...

Parte dalla Francia costui e va in Sicilia per scrivere un capitolo sull'amore di quei nostri isolani. Tra le altre eleganti stupidità, una gliene esce insigne: « Quando leggo Casanova — dice — io l'immagino siciliano ». Si vede che l'immaginazione di questo letteratuzzo funziona solo quando l'ignoranza la invita; e vien fatto di pensare che della Sicilia egli ha scoperto qualcosa di grosso: l'Etna.

Come, infatti, si può apparentare quel polinomio di leggero e sempre mutevole erotismo, il Casanova, con l'uomo a cifra unica nell'amore, ch'è il siciliano? Se invece di leggere Casanova avesse anche solamente scorso le pagine del Marañón, avrebbe compreso che ogni Don Giovanni è un chimico che muta sempre provette perchè tutte le sue esperienze sono fallimenti.

E' troppo vivo e presente il pensiero della morte nel siciliano perchè non possa farlo incontrare sempre con l'amore.

Varius

ESSERE E DIVENIRE

nelle dispute biologiche

Non è di oggi, ma di antica data, l'abito intollerante degli uomini di scienza o, in genere, degli uomini di studio: è, e fu abitudine costante, considerare con derisione o compatimento le idee avverse: tutti idealmente furono e sono convinti di servire la libertà della scienza, ma in pratica sono assai pochi i privilegiati che hanno superiore comprensione delle idee e dei sentimenti altrui. Questo comportamento degli uomini di Scienza è una naturale reazione della psicologia umana, che non deve nè stupire nè disanimare: importa solo avere la possibilità di esporre le proprie idee.

La storia della Scienza è piena di questi esempi: gli scienziati si combatterono con la più accanita intolleranza, ma assai spesso l'accanimento personale fu potente stimolo a perseverare nella controversa ricerca.

Ho accennato alla particolare psicologia degli studiosi: essa ha una influenza decisiva nell'orientamento del pensiero scientifico, ed è la psicologia conformistica di tanti studiosi che assicura, spesso per anni, il trionfo di determinate teorie.

In brevi pagine il beffardo Voltaire riassume la storia delle dottrine ereditarie, come poteva presentarsi ai suoi tempi. Nella scettica esposizione che leggiamo nella allegoria dell'uomo dei quaranta scudi Voltaire fa dire al sapiente geometra, che appare probabilissimo che la natura agisca sempre secondo i medesimi principi nei medesimi casi; dunque i fisici hanno dovuto cercare una meccanica generatrice che si adattasse a tutti i casi, e il celebre Harvey credette di averla trovata nelle galline che depongono uova e sentenziò che anche le donne depongono uova, e nonostante la derisione che lo circondò, Harvey non mutò opinione, e fu stabilito in tutta Europa che noi tutti proveniamo da un uovo, anche se deposto all'interno.

Ma alla lunga questo sistema stancò e fu data altra fattura ai figli: forse c'era gente che aveva altro sistema da spacciare, e fu quando due olandesi ebbero l'idea di esaminare il liquido seminale dei maschi di molti animali, e credettero di scorgervi animaletti completi, e allora si decretò che i maschi facessero tutto e niente le femmine. Ma passò di moda anche questo sistema e un filosofo scoprì che i figli sono fatti per attrazione ed in questo modo: caduto il germe nella matrice l'occhio destro attira quello sinistro, ma per via incontra il naso e i due occhi rimangono separati: così avviene per le altre parti, ma anche questa ipotesi dette molta da ridere, e subentrarono altri filosofi che pensarono a molecolette, piccole particelle di braccio o di gamba che si collocano l'una sull'altra.

Ma quale è stato il risultato di tutte queste dispute? Risponde il sapiente: il dubbio, sempre il dubbio.

Nei quasi due secoli che seguono, mentre un enorme numero di fatti accertati fa progredire le conoscenze sui processi ereditari, le ipotesi più generali, espresse da teorie dominanti in determinati periodi, tendono a ritornare, sia pure assumendo nuove vesti: il preformismo ci si ripresenta nelle teorie delle prelocalizzazioni germinali e nello sviluppo a mosaico, l'epigenesi negli studi sullo sviluppo regolativo; le attrazioni di cui parla Voltaire nella teoria della concrescenza e nelle esperienze di Born e di tanti altri sulle affinità che portano alla fusione di organi e tessuti simili; la localizzazione delle molecolette a cui accenna ancora Voltaire ricorda la localizzazione dei geni dei moderni genetisti.

E risalendo il corso degli anni si rimane stupiti nello scorgere come alcune idee derivate dalla più moderna ricerca sperimentale collimano con intuizioni dottrinali esposte con secoli di precedenza: il reticolo di cui parla Bonnet alla metà del secolo decimottavo non preannunzia il reticolo delle proteine di struttura dei modernissimi ricercatori?

Idee contrastanti cadono e risorgono, mentre incessantemente progredisce la conquista obbiettiva dei fatti, stimolata da quei contrasti.

In tutto questo lavoro la psicologia dello studioso ha la sua influenza nel disciplinare o orientare il corso delle idee. E nella psicologia, gli interessi, le simpatie politiche e concettuali, le ambizioni, le rivalità personali.

Quando Voltaire conclude la discussione sui problemi ereditari non esita a tirare in ballo i teologi, e questo risponde allo stile del beffardo filosofo, ma in tempi a noi assai più vicini un altro pensatore, il Pareto, affermava che la teologia, la metafisica, le divagazioni sull'origine e sul fine delle cose hanno un punto comune di partenza che è il desiderio di non fermarsi all'ultima causa dei fatti che ci è nota ma di risalire oltre e... « chi affermasse che senza la teologia e la metafisica neppure le scienze sperimentali esisterebbero si porrebbe in condizioni tali da non poter essere confutato. Probabilmente questi tre generi di attività sono le manifestazioni di uno stato psichico, tolto il quale sparirebbero insieme ».

E' evidente che questo « stato psichico » mentre influisce nella scelta di determinate idee, è, a sua volta influenzato da idee dominanti; soltanto così possiamo spiegarci il dominio della « moda » scientifica e spiegarci come alcune scoperte di fondamentale importanza, ad esempio quelle di Mendel sui fenomeni ereditari, per molti anni non trovarono nessuna comprensione nel mondo scientifico; persino uno scienziato della statura di Naegeli si limitò a scrivere a Mendel alcune parole di banale incoraggiamento a perseverare! E invece al principio di questo secolo le esperienze di Mendel divenivano la base dei nuovi fecondi studi sulla ereditarietà. Ma questo potè accadere soltanto quando le vecchie incomprese scoperte di Mendel poterono

(Continua a pag. 8)

Giulio Cotronei

LA VERITÀ DELL'ARTE

Partono le seguenti considerazioni dalla danza, della quale ho parlato nel n. 20 di questa Rivista, *La verità del ritmo*, e nel n. 14, *Le tre armonie*. Ammesso dunque che la danza è l'espressione massima del sentimento umano in istretta relazione col motivo da cui trasse origine, per il noto principio della risonanza non dovrà esserci che arte umana; tale cioè che possa essere compresa e gustata da noi e riconosciuta come nostra. Dico come nostra; e non di una cerchia di pochi privilegiati soltanto. Ed allora, nello stato attuale della nostra natura non potrà esserci arte immorale, o meno che onesta, piena cioè di leziosaggini e di svenevolezze, perchè incapace di procurarci un completo godimento estetico, anche se affermi esplicitamente di voler trascendere il significato pratico della cosa. Diventerebbe arte disumana. L'uomo, è inutile dimenticarlo, è quello che è: e nessuna teoria al mondo potrà cambiargli natura. Un'arte quindi priva di morale, anche se in minima parte e qualche volta soltanto, sarà un controsenso. Ma intendiamoci: per morale non s'intende già quella « normativa », sia o non sia pedante e fanatica, che finirebbe logicamente « col mortificare la trasfigurazione d'arte, non raramente fino al punto da renderla puerile e risibile ». E non solo la trasfigurazione d'arte. Questa non sarebbe più morale. La morale, quella vera, anche se normativa, non fa altro che richiamare l'attenzione su quello che già preesisteva e che si è dimenticato: e come tale non potrà mai opporsi all'opera d'arte. Perciò non si capisce come « ai rapporti tra arte e morale » si possa applicare, seppure « in certo senso », il « famoso detto ovidiano: *Nec sine te, nec tecum vivere possum* »; — almeno che non si vogliano ammettere due morali, una per l'artista e l'altra per il semplice mortale. E non si capisce nemmeno, — sempre in tema di rapporti tra arte e morale, — che cosa voglia intendersi quando si afferma che « tutti i grandi Mistici, nelle loro espressioni abbastanza spesso dure, acerbe, sensualmente addirittura sconcertanti, hanno dimostrato di saperla sorpassare ».

Non arte quindi personale, se non nel senso ch'essa non a tutti è dato di scoprire; perchè l'artista non crea e nemmeno ricrea o trasfigura, arrivando solo a vedere o sentire quanto gli altri non hanno potuto o voluto vedere o sentire. Non arte tormentata o tormentosa; ma chiara come il nostro mare ed il nostro cielo quando è chiaro: non evanescente e indeterminata in una fuga d'immagini irraggiungibili; ma concreta come si conviene al nostro carattere; ma composta, com'è composta ogni vera gioia della quale non dovrebbe essere che la giusta dispensatrice.

E colta lontano dalla materia e dal senso, per quanto dalla materia e dal senso rampollata, non potrà mai fermarsi a cantare il fascino della bellezza formale soltanto, vuota in se stessa; o di insistervi troppo. Diventerebbe « non arte »: cioè a dire un controsenso.

E sarà sempre religiosa, perchè avrà forze bastanti da avvicinarci più docili al cuore delle cose e renderci migliori col ridonarci un pò di gioia e trasportarci ad altre considerazioni, tutti argomenti religiosi o meno; ed essendo il suo canto nient'altro che un inno alla potenza alla bellezza od alla bontà, agli attributi insomma d'Iddio riflessi intorno a noi. Dovrà essere in una parola una via alla santità. E' ben vero che la Religione non ha bisogno dell'arte, e non l'ha mai avuto; ma affermare che tra l'arte e la Religione ogni rapporto sia rotto; o che all'arte non sia necessaria la Religione unicamente perchè i miracoli e le trasformazioni di spirito non avvengono nei musei nelle biblioteche e nelle accademie, o nei conservatori, oppure al teatro; ma davanti ad opere che di religioso non hanno spesso che il luogo dove vengono offerte, oppure il raccoglimento o l'indignazione delle folle, tanto è vero che non è facile incontrarci in un'opera gloriosa nella storia delle arti e dei miracoli insieme, — così pensano i sostenitori della surriferita sentenza, ai quali potremmo opporre quei secoli d'oro che vedevano il popolo quasi unico giudice del valore artistico, — è lo stesso che dire, per esempio, quel tale non sa produrvi una cosa perchè quella stessa ve la produce quell'altro. Bisognerebbe riuscire a dimostrare che quelle opere d'arte così dette religiose, rinchiuse là dentro nei musei e nelle biblioteche od offerte altrove, abbiano anche oltre al resto un potente linguaggio religioso; e che nelle altre invece dei luoghi sacri, di religioso e di soprannaturale non ci sia proprio nulla. Non all'opera esterna, materiale, deve attribuirsi il miracolo o la trasformazione, ma alla Fede, all'idea cioè, alla immagine, o ad altro, che ciascuno porta dentro di sè al momento opportuno. D'ordinario egli astrae, e deve astrarre, dall'opera esterna; o al più se ne serve come di semplice stimolo.

Dovremo dunque ammettere una doppia arte religiosa: l'una per la forza e la qualità del linguaggio, e l'altra per il soggetto.

E sulla prima sembra che non ci siano dissensi. La seconda invece per molti non sarebbe mai esistita, perchè il soggetto è « totalmente subordinato alla personalità dell'artista ». Ma allora non è lo stesso che negare ogni capacità d'ispirazione alle cose sacre o di Religione? E' vero che « Madonne di Raffaello, del Correggio, di Tiziano sono... delle prosperose popolane o delle gentildonne di questa terra »; e che « scene sacre, dalla Controriforma in qua, furono pretesto a sfarzose scene mondane »: ma tutta l'arte religiosa consiste solo in queste rappresentazioni? Ammettiamolo pure per un istante. Non potremo però affermare per la stessa ragione addotta di sopra dover essere sempre così, come se la sorte degli artisti umani, proprio perchè artisti, debba essere quella di cambiare natura ad ogni soggetto religioso. Datemi un autentico artista, che sia quindi anche poeta, mistico, e santo insieme, ed egli saprà mantenervi il suo carattere di religiosità ad un soggetto religioso, ma solo, ma saprà talmente trasformarlo da innalzarlo anche ad un piano superiore, sublime, quasi divino. « Non basta ad un pittore, — diceva Michelangiolo, — per imitare in parte la venerabile immagine del Signor Nostro, (della Vergine e dei Santi,) essere un grande maestro, ma deve tener buona vita, e se possibile, essere un santo, acciocchè il suo intelletto sia ispirato dallo Spirito Santo ». Così la sua opera non solo non andrà a finire in un museo, in una biblioteca, o in un conservatorio; ma entrerà nelle chiese come nel luogo a sè più conveniente, e vi resterà fra le folle genuflesse, fra gl'inni e gl'incensi, vicino alla « viva specie » d'Iddio.

Non si ripeta che oggi l'arte sta tutta nel « pensiero umano » e nella « qualità del linguaggio », espressioni che risentono troppo di poetiche alquanto nebulose; e che « vale tanto una *Venere* quanto... un *Piatto di mele* »: che i tempi non sono più religiosi; che si è perso la Fede, o che non se ne ha più la sensibilità d'una volta: e che quindi intorno all'arte religiosa mancherebbe quell'atmosfera d'entusiasmo e di comprensione determinata dalla « proiezione fantastica del proprio stato d'animo ». O peggio, che « lo stesso volto della divinità deve di continuo mutare, così che il vasto popolo vi trovi sempre un sublime riflesso della propria umanità dolorosa ». — Motivi questi che avrebbero costretto gli artisti a staccarsi dalla Religione ed a trattarla solo storicamente. L'artista, il vero artista degno di questo nome, — mi sia permesso di dirlo con Giosuè Carducci, — ...non è un giardiniero / che il sentiero / de la vita co 'l letame / utilizza, e cavolfiori / pe' signori / e viole ha per le dame. Egli è un « grande artiero » che compone gioiosamente in libertà di spirito; che prescinde quindi, e supera i canoni e le tradizioni o i gusti di sua gente quando non si accordino con la verità, solo trascinato dall'impeto della sua ispirazione dove sorride Iddio. Datemi uno di questi artisti che si fermi sul « volto della divinità », e la sua opera, sempre la stessa, resterà attraverso i tempi e gli spazi un sublime e consolante riflesso della nostra umanità, per coloro che hanno fede sincera, e per coloro che non l'hanno o non l'hanno mai avuta.

Un'arte di questo genere dovrà essere anche preghiera: ma non « affine » soltanto alla preghiera, — chè in questo caso potrebbe esserle anche inferiore; — ma preghiera vera, preghiera anzi sublime. Dico che l'Artista ed il Santo dovranno trovarsi per la medesima strada; ma ben inteso: non è detto che ogni santo debba essere necessariamente artista. Perchè l'artista, o meglio qualunque così detto artista, anche il più osceno, nei momenti di vera ispirazione, per una di quelle mirabili trasformazioni che avvengono solo nell'interno degli animi e sfuggono quindi al nostro controllo, sarà capace di riconciliarsi con se stesso con la natura e con Dio, anche se subito dopo ritornerà alla materia ed al fango. E' il caso del Perugino, il pittore che seppe dare ai suoi quadri di soggetto sacro una grazia religiosa non comune. Di lui infatti narra il Vasari: « Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell'anima: anzi con parole accomodate al suo cervello di porfido ostinatissimamente ricusò ogni buona via ».

Sarà infine retta dal ritmo o dalla rima, e da pause o periodi armonici ben determinati che non cadranno mai nel « lirismo » o nella « eloquenza poetica », perchè colta nel regno stesso dell'Armonia, dove tutte le armonie più o meno scordanti si attenuano, compenetrandosi in una forma comune, per tornare a risplendere nel gioco eterno dei suoni e dei colori.

E così cadrà ogni distinzione tra forma e contenuto. Ogni soggetto potrà ben essere motivo sufficiente per determinare l'artista a qualche composizione. Ma ben inteso: ogni soggetto degno d'un artista; perchè l'artista per il fatto stesso d'essere quello che è non potrà mai fermarsi ad un soggetto « ignobile », che nessun'arte al mondo, per quanto ricca di forme di colori, e di luce, riuscirà mai a purificare sino al punto da elevarlo ad una sfera più alta: ad immaterializzarlo. Chi ha detto mai che l'artista « purifica persino l'altro sè stesso, ciarlatano, menzognero, malvagio, col rappresentarlo artisticamente »?

E' vero che l'artista non ha altro mezzo per esprimersi all'infuori della forma o della tecnica; e di questa giustamente si preoccupa: ma potrà affermarsi ch'essa preceda il contenuto nella sua mente; o non piuttosto che sarà una cosa sola col contenuto; ad esso però necessariamente conseguente, sicchè ad un contenuto degno di lui ne segua soltanto quell'unica forma, e non altra? Altrimenti sarebbe il caso di pensare che il contenuto dipenda unicamente dai critici, e nemmeno da tutti; ma soltanto da pochi veramente invidiabili, i quali poi potranno vedercelo, o non vederecelo, a piacere loro s'intende; e chi in un modo e chi in un altro.

In altri termini, l'artista dovrà essere prima folgorato dalla poesia d'un dato soggetto, in modo chiaro e ben determinato nei suoi particolari, all'infuori e al disopra d'ogni finalità religiosa, etica, morale, oppure pratica, perchè possa mettere a profitto le risorse della sua tecnica, che gli diverranno allora, ma solo allora, inesauribili. In caso contrario non sarà certo la tecnica a dargli la visione concreta d'un soggetto inesistente nella sua mente. Il motto che si attribuisce al Piranesi, « Col sporcar si trova », non può riguardare che la tecnica.

Dove resta posto in questa concezione per l'*arte pura*, o l'*arte per l'arte*?

Renato Torniai

Malthusianesimo critico

E' di moda, nella maggior parte dei ragguagli e bilanci critici che usufruiscono vasta udienza « nei ragguagli, cioè, dei caldi zelatori dell'ermetismo, della scrittura puntuale » della « prosa d'arte », e altre consimili danze di spettri, un civettuolo e mondano maltusianismo, secondo il quale gli scrittori non varrebbero per le loro opere, ma per le loro intenzioni, non per le loro positive espressioni, ma per le loro negazioni polemiche, non per i loro figli maschi, ma per i loro aborti. Singolare e antidemografica seduzione, che i mulinelli da sala di scherma dello scrittore non riescono a rendere accettabile.

Singolare dottrina di sapore ascetico e rinunziante che condurrebbe difilato al nirvana ed all'annullamento, secondo la quale gli scrittori non vanno giudicati alla stregua della loro opera realizzata, ma bensì pesati sulla bigoncia delle loro riposte aspirazioni delle loro virtuosità a rovescio degli spasimi e tormenti, e contraddizioni che si intercettano attraverso la loro scrittura distesa. Così Balzac, Dostojewsky, Zola o D'Annunzio, non appassionano per la loro opera pienamente oggettivata, ma per l'altra opera di cui s'intravede il profilo capovolto attraverso la prima. Appassionano per le successive purificazioni e detersioni a cui ha soggiaciuto, poniamo, un D'Annunzio, che dalla lega del *Piacere*, e del *Fuoco* estrae l'oro puro della *Leda*. Appassionano per il « Giornale segreto » che vi traluce. Appassionano per i libri mancati o per i romanzi non scritti, e su questo piano inclinato di precipitosi paradossi è facile dedurne che il perfetto scrittore è l'astinente, il rinunciatario, il fakiro letterario che preferisce grattarsi l'ombelico anzichè sgranchirsi dalla sua catalessia contemplante.

Un'intera critica e storia letteraria — ahimè — è in via di considerazione sulla traccia di questi paradossi da defunta *Coupole*.

Grazie agli illusionismi verbali di questa compiacente critica, abbiamo potuto assistere alla trasformazione di personaggi di terzo rango in figure di grande araldica. Una sorta d'aristocrazia napoleonica, con ducati e feudi immaginosi, è stata improvvisata in un batter d'occhio. Così abbiamo potuto assistere al travestimento d'Ungaretti in risorto Leopardi, di Gianna Manzini in Virginia Woolf, di Landolfi o di Buzzati in Kafka di Salvatore Quasimodo in Rilke, di Comisso in Lawrence, o in André Gide, secondo l'umore sessuale dei suoi adepti, di Gargiulo in Thibaudet, l'intero cenacolo di letteratura nella *Nouvelle Revue Française*. Credo che non sia neppure mancato chi si è sbilanciato a paragonare *Uomini e No* di Vittorini ad Hemingway! E' stata una sorta di moltiplicazione all'infinito, di Sly o di rappresentazione trionfale del *Pulcinella principe in sogno*. Grazie a questo travestimento ingegnoso, non dissimile da quello che nelle acqueforti di Goya subiscono i malinconici ed i pazzi conferendosi attributi regali, si è fabbricato una specie di Pantheon a rovescio. Si sono aperte Banche d'emissione di banconote false. Si sono edificati Parnasi a prezzi da dopolavoro.

Si è parlato con criminosa serietà, di sprovincializzare, sbrattare e « mettere in pari » un'Italia che aveva dato al mondo scrittori universali come D'Annunzio o Pirandello. Si è imposto lo sfratto a quella letteratura verista del secolo passato che appare sempre più, al lume delle palinodie e dei pentimenti, una vera stagione d'irradiazione del genio italiano (e che col tempo, sarà oggetto d'una rivalutazione, grandiosa non meno di quella che circonda oggi la sua pittura); si è cercato d'infliggere un voto di censura a Pirandello, quale contaminatore d'elementi fra loro repugnanti, l'intuizione ed il pensiero astratto; si è creduto di voltare le spalle al D'Annunzio per poi ricalcare le orme dei suoi diari, delle sue confessioni ed autobiografie, senza pareggiare l'ineguagliabile, magistero verbale; si è foggiato il pernicioso mito d'una « poesia pura », da costituirsi in associazione massonica o in catena spiritica per gli iniziati e necessariamente corriva alle masse; si è decretato difatti per un'incauta interpretazione dell'estetica del Croce, l'ostracismo ad ogni costruzione narrativa o drammatica, per esaltare univocamente gli autobiografi e i virtuosi del frammento.

I risultati sono quelli che si conoscono. Un divorzio è stabilito fra il pubblico italiano ed una buona metà dei suoi più acclamati scrittori. Stocks immensi di frammenti, carichi di autobiografie liriche, più vasti di quei carichi di caffè che le grandi democrazie distruggono per mantenere l'equilibrio dei profitti capitalistici, sacchi di poesie arcane si ammucchiano ormai nei disertati *silos* degli editori in voga. Il pubblico medio considera la letteratura una sorta di dilettantismo specifico o di Esercito della salvezza. Basta porre mente al bilancio letterario che pubblicò 15 anni fa nell'*Italia letteraria*, uno dei critici più aggiornati, uno degli assertori meglio qualificati della poesia come « natività » e purezza. Dico Alfredo Gargiulo. Si può scommettere che dei trenta e più scrittori da lui esaminati, la maggior parte sono letteralmente ignoti ad un pubblico che non sia quello degli iniziati: Boine, Piero Jahier, Sbarbaro, Onofri, Rea Campana, Slataper, Ungaretti, ecc. sono, malgrado la loro conclamata liricità, le personificazioni di atteggiamenti polemici all'occorrenza stimolanti od eccitanti, ma certo non nutritivi. Una letteratura non può vivere esclusivamente d'atteggiamenti polemici come non si può campare di stricnina. E, viceversa, si comprimono con ogni sorta di fastidiose imitazioni già scrittori non sterilizzati secondo i canoni dell'arte pura.

Il quadro che esce da questi ragguagli consuntivi ed antologie, è inamovibilmente incommutabile. E' una sorta di corteo trionfale (in verità un trionfo di vanità di petrarchesca memoria) i cui cordoni sono tenuti invariabilmente dai sopravviventi della *Voce* e della *Ronda* di *Letteratura* cui la prefettura della poesia è rappresentata inderogabilmente da Ungaretti, Montale, Saba, e Campana, in cui gli onori della *Kunst prosa* toccano infallibilmente a Comisso, Jahier, Montano, C. E. Gadda e ad altri dimenticati adepti della *Fiera letteraria*, in cui la centuria della critica è comandata da Alfredo Gargiulo, Bo e De Benedetti, in cui fanno figura di narratori, anzi dei soli narratori che il paese di Boccaccio e Pirandello abbia mai conosciuto, Bino Sanminiatelli e C. E. Gadda, Alessandro Bonsanti e Loria, Anna Banti, Landolfi, ecc. Ed in un tempo, si sorvolano o si aggarbano con sorrisi di convenienza i non molti scrittori italiani che non facciano professione d'arcanisti o di frammentisti, da Rosso di San Secondo a Bacchelli, da Palazzeschi a Cicognani, da Moravia a Marino Moretti, da R. M. de Angelis a Betti, sopportati come dei guastafeste se non addirittura esorcizzati come fantasmi funesti. E si sorvola o si cerca di mascherare alla meglio l'enorme assurdo d'un'arte d'eccezione prodotta da una democrazia e d'uno Stato popolare costretto a rispecchiarsi nella evanescenza d'una letteratura da pagoda decadente. Ma l'equivoco non può durare a lungo, per la *contraddizione che nol consente*. E lo dimostra ad oltranza, il gelo e l'invincibile cortina d'indifferenza verso la genia tabescente dei problemisti, dei programmisti, dei riformatori e sollecitatori nell'anticamera del genio, dei rinnovatori sempre alla vigilia del capolavoro, defunto sul nascere, malgrado l'assordante fracasso della loro pubblicità e la solidarietà sotterranea dei premi a catena.

Lorenzo Giusso

UN NUOVO BOCCACCIO

Questa completa edizione del Decamerone (1), critica e commentata, appare dopo quasi un secolo da quella del Fanfani (1857), e documenta lo svolgersi e l'affinarsi degli studi sul Boccaccio nella lingua, nelle note esegetiche, nei rilievi storici, lessicali e grammaticali. Nell'introduzione (pp. 9-94) il Petronio si occupa dello spirito, dei motivi, dei modi di raccontare, delle parole e stile del Decamerone; ed è ricerca che accetta o derime, accorda e sviluppa in senso proprio e indipendente, ma con viva aderenza allo spirito dei tempi e del Boccaccio, quelle che sono le conquiste critiche ed esegetiche della critica di oggi. Ma il Decamerone non è visto in se stesso, isolato cioè dalle altre opere e dal tempo di creazione, è anzi quasi immerso nella sua atmosfera proprio come punto di luce di tutto l'affinamento dell'arte boccaccesca. Posto su questa linea egli vede (ed è rilievo tutto suo e valido) il Decamerone quale punto di mezzo, cioè di equilibrio, che si rispecchia nei modi narrativi e stilistici, come nelle impressioni e pensieri dei personaggi. Le annotazioni sul gusto narrativo-oratorio, che non è mai puramente descrittivo, sono condotte con mano agile e sicura: come quelle sull'analisi e unità, la cura dell'essenziale o della collocazione della parola (l'aggettivo, in ispecie) e l'amore alessandrino per essa, sono modi illuminati, pur se sobri e contenuti in una semplificazione calzante e sicura, del modo di accostarsi al capolavoro boccaccesco. Ma anche la prima parte di questa Introduzione ha annotazioni precise e vivide sul valore di questo mondo « cortese ». Cortesia che il Petronio vede come liberalità ostentata (e giustamente), e che poi trasporta in altre significazioni quali quelle di amore nato da doti cavalleresche o di amore che tende alla dedizione o al possesso. Per noi la cortesia nel Boccaccio è solo nella sua accezione di liberalità, munificenza, ricchezza e grandiosità. E' il Boccaccio, in ciò, egualmente lontano da Dante, che vide in cortesia il senso e il tono di un sofferto e grandioso motivo morale, quale bontà-grazia (rimando al mio saggio in stampa presso il Palumbo di Palermo, « La cortesia dai provenzali a Dante »); come anche dal Petrarca, che vide in cortesia una virtù, più che morale, estetica. Rimandiamo a qualche esempio (Giornata I, novella VIII; Gior. III, nov. X ecc.). Di questo senso cortese Dante, escludendolo, aveva detto: « Credono che cortesia non sia altro che larghezza ». Ma prima di lui provenzali e provenzaleggianti, poeti di « scuola siciliana » o di « transizione », avevano a lungo trattato della cortesia, quasi sempre (tolte le mistiche forme dei primi provenzali, su tutti, Marcabrun) in un senso esteriore, e cioè di larghezza e prodigalità. Così in Peire de la Caravana rivolto a Guglielmo Malaspina (come pensa il Gaspary) o ad altri (come pensa il Bertoni); così Aimeric de Pegulhan, così dopo Francesco da Barberino (poeta da tenersi particolarmente in conto per la flessione del valore di cortesia) rivolto a Currado di Savoya « huomo di grande cortesia », prodezza e larghezza »; così dopo ancora in Ser Giovanni e negli altri imitatori del Boccaccio: « Aveva speso in cortesia gran parte di quello che aveva »; espressione che si riscontra tale e quale nel Tesoretto. Approfondendo questo senso di cortesia, dopo i diversi e vari valori di Dante e Petrarca, si vedrà come esso in particolare si leghi al tempo dell'affermarsi della borghesia comunale ascesa in prestigio per i subiti guadagni; oltre che riferirsi alla tradizione generica dei provenzali.

Aldo Vallone

(1) G. B. *Il Decamerone* a cura di G. P. Tosino, Einaudi, 1950, 8°, voll. 2, pp. XIII-972, lire 4500 (Nuova raccolta di classici italiani annotati).

VETRINETTA

A. ALCARO: *Fuga di calendari*. - Gastaldi Editore.

Scritto in prima persona, questo breve romanzo dell'Alcaro (storia di un brav'uomo qualunque, dal suo fidanzamento con una brava fanciulla qualunque, al suo stato di pensionato) non è privo di pregi: umorismo discreto, uniformemente distribuito in tutto il libro e risolventesi nella bonaria filosofia del « pater familias »; vivezza nel ritrarre gli ambienti e le persone; e, qua e là, un po' di pathos alla meridionale: una lacrima sul labbro che sorride. E' un libro riposante, che sa di pane fresco e di spighetta. L'autore non ci ossessiona con cavillose introspezioni, nè ci scodella il sudiciume amorfo di ambigui spiriti in tormento, pretendendo per questo di aver fatto opera d'arte o d'eccezione. Sereno egli ci parla di brava gente, con la disinvoltura di chi non ha pretese, intessendo una storia lieta e grave, a un tempo, ch'è la storia di molti uomini onesti.

ELIODORO GABRIEL: *Più luce*. Editore Signorelli.

Che questo libro autobiografico, scritto da un giovane cieco di guerra, si sia così rapidamente e largamente diffuso, specialmente fra i giovani (seconda edizione del primo migliaio) è segno evidente della sua bontà; non solo, ciò costituisce inoltre un punto a favore della vessata gioventù moderna che, nel libro, ha saputo ammirare lo svolgersi di una vita di eccezione. E' la storia sincera di un dolore dignitosamente affrontato; l'autore non si propone con questa opera un fine letterario, ma etico. Egli, trasfigurato dalla sua « sofferenza sublime »; raccoglie il bene che c'è nel dolore e, da un'illuminata oscurità, vuole indicare ai dubbiosi la Via: « Bisogna accettare, superarsi continuare a vivere con fede e con fermezza. Questo è veramente degno di noi... ». E' un'opera che merita rispetto e diffusione.

★

CONSTABLE A VENEZIA

Se vogliamo dare alla parola « modernità », tanto pericolosa e ambigua, il valore di una attualità perenne, e quindi non soltanto valida nei rapporti con un determinato tempo che si va considerando, non c'è dubbio che la grande mostra personale di Constable, opportunamente accolta in seno alla Biennale di Venezia, sia la più moderna di tutte, appunto perchè le qualità di « universalità » del pittore, sono, nei suoi capolavori, raggiunte al massimo. Accanto a lui le funamboliche e intelligentissime evoluzioni di Picasso possono sembrare un giuoco da fanciulli.

Constable si trova, per fortuna, come artista, e non come teorico, a raccogliere il frutto più maturo e saporoso dello stesso concetto racchiuso nella parola « romantico », quando già aveva perduto la sua inflessione negativa per assumere un valore di qualificazione legata, proprio in Inghilterra, al gusto per il paesaggio suggestivo e pittoresco, invitante alla meditazione poetica: è sintomatico a questo riguardo, come proprio nell'anno di nascita del grande pittore 1776 il marchese di Girardin, autore d'un libro sul paesaggio, adoperi coscientemente il termine « romantique » definendolo come parola « inglese ». Sull'origine di tale concetto, specialmente riferito alla pittura di paesaggio, le pagine di M. Praz nel suo libro ormai « classico »: « La morte la carne e il diavolo nella letteratura romantica » (p. 13 e note n. 11 e 12) sono ancora di non superata finezza. Ma in Constable, come del resto ha ben definito L. Venturi nei suoi « Pittori moderni » (p. 29) c'era qualcosa di anticipato e di incompreso per il comune gusto del tempo in cui viveva il che, unito alla singolare possibilità di tradursi in due aspetti apparentemente contrastanti (quello della pittura impressionistica e l'altro della pittura « finita » e obiettiva) fece sì che la sua fisionomia artistica presentasse coraggiosi slanci e, contemporaneamente, pazienti adesioni al più tradizionale modo paesistico.

Ora, l'esposizione di Venezia, le cui opere sono in gran parte selezionate in base alla definizione che la critica moderna ha dato dell'artista, ne ristabilisce il vero aspetto, di libero genio pittorico al di là degli impacci che il suo stesso ardimento gli creava facendone un isolato tra i contemporanei: egli, del resto, aveva previsto la sua sorte quando scriveva: « Il riconoscimento della creazione d'un mondo nuovo da parte di un artista deve quasi certamente essere ritardato; è soltanto il tempo che può dare un apprezzamento durevole alla giustezza delle sue pretese ».

Dei due modi di dipingere di Constable: quello più personale e rivoluzionario e l'altro, per così dire, fatto per il pubblico, noi siamo, dopo la esperienza dell'impressionismo, immediatamente attratti dal primo che è quasi un dipingere in un « raptus » poetico, nel quale lo spettacolo di natura perde qualsiasi valore documentario per essere avvolto in un misterioso alone di luce e di colori, d'innegabile suggestione pittorica: le masse, non più descritte minutamente e costruite per effetti singoli, analitici, si distendono sulla tela in larghe zone imprecise, la pennellata si scopre coraggiosamente in chiazze e brevi accenni per essere, a sua volta, riassorbita e fusa dall'effetto d'insieme; siamo di fronte a ciò che Leonardo chiamava « la veduta lontana » che già egli realizzava nello « sfumato ».

Ma vorrei dire che la crisi espressiva di Constable, per quanto in lui così chiara da creare addirittura una duplice vita pittorica, parallelamente vissuta, trova anch'essa, in Leonardo, una anticipazione significativa: quella misteriosa e straordinaria pittura che è « L'adorazione dei Magi » quadro non finito della Galleria degli Uffizi, dimostra le due tendenze del finito e dell'impressionistico nella stessa composizione. Vi si nota, infatti, una stesura precedente, accuratissima e preparata con la precisione disegnativa e prospettica d'un quattrocentista, sormontata poi e quasi presa d'assalto, da una visione del tutto opposta che scavalca e travolge il disegno, lasciandolo qua e là, trapelare; una visione romantica e impressionista che afferma in modo rivoluzionario la leggittimità d'una fattura imprecisa, tutta baleni e chiazze d'ombra.

Nè l'accostamento a Leonardo, che, naturalmente, avviene soltanto per chiarire un fatto stilistico, s'arresterebbe a quest'opera; giacchè anche in Constable, ci fu, accanto alla lirica effusione per il Creato, la passione scientifica per i singoli aspetti ed effetti della natura.

Egli, insomma, si trovava di fronte al gusto neo-classico così come Leonardo si opponeva al gusto quattrocentesco.

Ma per quanto riguarda la visione paesistica di Constable bisogna passare anche attraverso Rembrandt e Rubens per intenderne la profonda verità: eppure il grande pittore inglese, che ebbe solo alla fine della sua vita pieno riconoscimento, non partì certo per le sue libere creazioni pittoriche dal Museo e dalla Galleria: partì dalla contemplazione innamorata della natura, dal completo « naufragar » (avrebbe detto Leopardi) nel mare dell'infinito misterioso della Creazione.

Al contrario dei paesisti « romantici » che vennero dopo di lui e furono infarciti di letteratura, costui giunse alla pura liricità del paesaggio in un completo abbandono delle facoltà razionali all'onda del sentimento pittorico, evitando quasi sempre il « pretesto » romantico, che giunse ad effetti esteriori e letterari, per scoprire la verità poetica negli aspetti umili della Natura.

Più volte egli proclamò con chiare parole che l'atteggiamento del pittore deve essere d'umiltà di fronte alla divina Natura e che è più facile cogliere la verità nel più semplice degli aspetti naturali che nell'orrida bellezza di boschi selvaggi, di castelli abbandonati, di montagne inaccessibili. Quest'ultimo e il « bagaglio » romantico, legato, attraverso la visione scenografica, al teatro e alla letteratura, l'altra, invece, è la genuina visione dell'artista, la cui fantasia potente non ha bisogno di macchinose « bellezze naturali » che ne offuscherebbero la purezza, ma ricerca, appunto, il disadorno e il semplice da cui sorge spontanea la poesia.

Constable fu il primo tra i moderni ad intendere l'intimo valore dello « studio » paesistico abbozzato sul vero, spesso in ore diverse, per quell'apprendimento dei segreti del trascolorare delle stagioni e delle ore che formano l'incanto inesauribile del paesaggio: sicchè per lui lo « studio » era l'abbozzo non finito, ciò che per noi è già « quadro » e quando si ripiegava sulla copia del suo abbozzo, analizzata nei singoli effetti e ricostruita sulla prima impressione, la magia si appesantiva e la stessa tecnica, del resto sempre impareggiabile, finiva per assumere importanza di per se stessa, come virtuosismo.

Ma sarebbe poco umano credere che Constable sistematicamente si creasse due modi e due vite: meglio pensare che l'alternarsi di queste due visioni pittoriche (alle quali corrispondono due tecniche) finisse per assumere una sua necessità dialettica per la quale il quadro « finito » era a sua volta, lo studio di quello realizzato « alla prima » impressionisticamente: ciò che del resto deve essere sempre avvenuto e deve avvenire in ogni vero artista nel quale la poesia è frutto di conquista e di superamento dei momenti prosastici: momenti che non sono eliminabili soltanto in sede critica e di scelta ragionata, ma debbono essere espressi, anche questi, in arte: cioè nella prova concreta e reale del « fare » artistico, attraverso il quale soltanto è possibile l'intimo paragone tra prosa e poesia, descrizione obiettiva della natura e poetica trasfigurazione in essa.

Valerio Mariani

● Dopo Torino, dove ha trovato sede nelle sale della « Gazzetta del Popolo », la Mostra del Cartello Pubblicitario Svizzero, organizzata dalla Pro Helvetia e dalla Centrale Svizzera per l'espansione commerciale si trasferirà a Milano e nelle altre principali città italiane.

● I personaggi balzacchiani sono stati portati dai ceramisti contemporanei francesi sulla superficie di un piatto. E' una impresa difficile sulla quale si sono cimentati Aujame, Berthommè, Saint-Andrè Brayer, Couturier, Charlot, Despierre, Humblet ed altri maestri in materia.

L'esposizione delle opere è allestita alla galleria Charlet di Parigi.

● L'Azienda di Soggiorno di Santa Margherita Ligure ebbe ad invitare a suo tempo artisti belgi ed italiani a trascorrere un periodo di permanenza in quella città, ad eseguire pitture illustranti il golfo Tigullio. Le opere presentate sono state 80 e figurano tutte in una mostra che rimarrà aperta sino al 30 giugno p. v. I premi di 100 mila lire ciascuno sono stati assegnati ad Edgar Tytgat, Rodolphe Srebelle, Renè Guiette, Francesco Menzio, Enrico Paolucci. Quelli di 50 mila lire ciascuno a Marc Mendelson, Rik Slabbink, Leon De Smet, Edgard Schauflaire, Carlo Dalla Zorza, Eso Peluzi, G. V. De Salvo, Giuseppe Montanari e Oscar Saccorotti.

Constable - Il Castello di Malvern

Altri disegni di Windsor

La Phaidon Press si fregia di una collana d'arte universalmente apprezzata. In questi giorni s'è arricchita di un altro prezioso volume: *I Disegni Italiani dei Secoli* XV *e* XVI *nella Biblioteca Reale di Windsor*.

Trattandosi di una raccolta custodita fuori d'Italia, è gradevole l'opportunità ch'essa ci offre di familiarizzarci con molti soggetti che avevamo fin qui ignorato. Essa tuttavia non include la grande serie leonardesca di Windsor, che è oggetto di altre monografie, ricerche e studi esclusivi.

Imponente è cotesta raccolta in quarto nella sua varietà essa documenta ancora l'apice del nostro Rinascimento, al cui centro campeggiano le figure di Raffaello e Michelangelo. Ed anzi, per ciò che riguarda i disegni di questi due sommi, nessun esame critico potrebbe dirsi completo se si dovesse prescindere da cotesto materiale di prim'ordine, ora raccolto in modo organico dal sig. Popham, Curatore delle Stampe al Museo Britannico. Egli li descrive uno per uno, discutendone l'autenticità o l'attribuzione.

Ma come si fa a parlare di un'opera che comprende tanti artisti e tante tendenze? Questo è decisamente l'ennesimo succedaneo alla storia dell'arte italiana, e per noi un magnifico labirinto in cui perdersi diventa altamente istruttivo, dal momento che ci consente di rintracciare ancora una volta le rispettive grafie dei nostri massimi artisti, e, nel senso dell'incompiuto, quelle larve stilistiche e formali che poi approdarono alle definitive realizzazioni.

Vi s'incontrarono: Pisanello, Lippi, i Pollaiuolo, Gozzoli, quel maestro di taglio della muscolatura che fu Signorelli, Ghirlandaio, Di Credi, Giambellino, ed altri minori; e tanti di questi minori in certe cose sembrano più impressionanti dei maggiori; e tanti anonimi ancora più stupefacenti di tanti grandi.

A soffermarsi sulle descrizioni minute di tanti soggetti (circa milleduecento) il libro ha il valore non solo di una monografia d'arte, ma di un catalogo ragionato. Ma a prescindere per un momento dal testo, è ricreativo avventurarsi fra queste pagine, in cui sono riconoscibili i germi di tante fruttificazioni. E ancorchè Raffaello non vi figuri in modo esauriente (noi esigiamo del « saporoso » anche da Raffaello), Michelangelo, uno che non si disdice, vi spicca con alcuni disegni di grande foga e vigore. A rivederlo qui, appare naturalissimo il sottinteso che il tempo continui a dilatarne la statura. Nell'ambito della figura umana, si può sempre prevedere quel che sarà l'incontro con Michelangelo. E qui appunto ritroviamo quei medesimi scorci di uomini forzuti, dall'atteggiamento sempre rannuvolato, che annaspano nell'atmosfera, come per districarsi dal Caos. E' l'uomo che spasima nella sua incoercibile bramosia di essere e di volere. C'è qui una sua Caduta di Fetonte ch'è un incanto di compiutezza inventiva, oltrechè una architettura da Giudizio Universale. Quei destrieri che crollano nello spazio con tanta evidenza, non c'è che dire, sono giocattoli plasmati dalla sua coerenza, per essere delineati così a tondo nelle loro rattratte sagome spaziali; e sono ancora e sempre le forme di un mondo fisico ansiose di identificarsi con quelle di un mondo ideale.

Gustosissimo sempre il naturalismo di Michelangelo, a osservarlo più da vicino. C'è ancora in questa raccolta lo sbozzo per una Crocifissione, coi due Santi laterali, ma concepiti secondo certe pose che nessun committente convenzionale avrebbe potuto tollerare. Per questo, ci permettiamo di sottolineare è una cosa stupenda. La loro attitudine è costernata, e per ciò naturalissima. La donna, come una popolana nascosta nel manto, vergognosa e angosciata, e l'altro: un uomo dalle braccia sospese e le mani anchilosate dallo spasimo, e che sfiora il grottesco per il dolore lancinante. Sono attitudini, anche per i tempi di allora, senza alcuna dignità o sufficiente monumentalità; e nondimeno risultano tremendamente drammatiche e calzanti. Da quel che si si sa, cotesto disegno non si tradusse mai in un quadro compiuto. Ma è un indizio che ci fa supporre quanta copia di vitalità un artista senza ritrosie come Michelangelo abbia dovuto scartare dell'irruenza delle sue intuizioni. E' un indizio triste, siamo giusti, in quanto potrebbe essere una prova irrefutabile di come egli dovette soggiacere, ancorchè inevitabilmente, alle convenzioni altrui, esigenze e mediocrità dei committenti, e così addomesticare o raffreddare volta per volta la sua estrosa e incandescente materia figurativa. Avremmo in tal modo un Michelangelo, malgrado le sue attribuzioni, immensamente artefatto? Ma questo è un discorso che potrebbe condurci molto lontano.

Dopo un'occhiata d'insieme, non si può asserire che questa raccolta sia eccezionalmente rivelatrice, di fronte a quelle celeberrime (Uffizi, Albertina, ecc.) che già si conoscono; ma non si può escludere che sia molto importante. Basterebbe quella dozzina di schizzi di Michelangelo a convalidarlo.

Bisogna anche aggiungere che qualche anonimo di provincia (come quello di S. Severino Marche: si suppone Mariotto che operò nel XV secolo) si trova qui a testimoniare la splendidezza delle risorse lineari del Rinascimento, senza incomodare nomi illustri di città famose. Troviamo appunto di un anonimo marchigiano l'illustrazione di un miracolo in cui una giovane miracolata, genuflessa accanto alla madre, formano due figure ambedue realizzate da una linea essenziale dallo spessore uniforme, e rese in una plasticità scintillante e accesa, si direbbe: una magica vitalità.

E a ciò in ultima analisi servono per noi moderni gli antichi maestri, anonimi o celebrati. Negli sfoggi più frementi della loro fantasia, ci fanno intravedere quell'alcunchè d'insolito, di estroso, di smagliante, d'inatteso, che viene a collimare col nostro gusto che si va irreparabilmente estraniando, e a mantenere accesa la nostra stupefazione, senza farla cristallizzare sulla reputazione di nomi troppo raccomandati. Nella decadenza della cultura di cui siamo spettatori e attori, noi moderni ci troviamo avvantaggiati: se non altro possiamo accostarci di colpo all'accessibile (fortunati sempre quelli che si baloccano con l'inaccessibile), e gustarcelo con animo più sgombro, senza il tramite di soffocanti erudizioni.

Gino Nibbi

● Nella « Biblioteca di Cultura Moderna » viene pubblicata la serie quinta di « Scrittori d'oggi » di P. Pancrazi, che presenta, per dichiarazione dello stesso autore, « una impostazione critica diversa dai precedenti volumi della serie, in quanto i disegni ed i ritratti degli scrittori questa volta scoprono e ritraggono molto più del loro carattere morale ».

Constable - La cattedrale di Salisbury

CRONACHE MUSICALI

Le sole ragioni formali, molto spesso, non valgono a spiegare e giustificare in una manifestazione artistica il fervido e commosso entusiasmo del pubblico e la calda ed efficace espressione degli interpreti. Tuttavia, se fattori imponderabili intervengono, il più delle volte, a determinare una così intensa comunione spirituale è sempre una personalità superiore che ne tesse la trama invisibile e delicata. Arturo Toscanini possiede in maniera superlativa questo dono inestimabile e sa penetrare così delicatamente nella intimità di ciascuno da risvegliarne nel modo più spontaneo le potenze più profonde e nascoste.

E' comprensibile, perciò, come tutte le sue interpretazioni siano accettate senza riserve. Egli possiede uno spirito ricco di trasparenze che lascia passare inalterata tutta la luce che riceve. La sua arte è come uno specchio nel quale la bellezza delle immagini che vi si vedono non è data dalla bellezza degli oggetti riflessi, ma piuttosto dalla perfezione e dalla purezza della superficie dello specchio stesso. Arturo Toscanini non si pone mai in polemica con l'autore interpretato nè tradisce facilmente le sue preferenze: egli ci rivela fedelmente i contorni e gli aspetti cangianti della realtà musicale senza lasciarci alcuna traccia di sè. E' forse questa la virtù massima dell'interprete, certamente è la sola che può dargli una validità universale.

●

Dinanzi ad un pubblico imponente che gli ha tributato una plebiscitaria manifestazione di stima e di affetto, Arturo Toscanini ha dato inizio alla Scala di Milano ad un ciclo di manifestazioni predisposte da quel Teatro per celebrare il prossimo cinquantesimo anniversario della morte di Giuseppe Verdi. In programma due composizioni sacre del grande musicista di Busseto: il « Te Deum » per soli, doppio coro e orchestra e la « Messa da Requiem ».

Il primo lavoro fa parte di un gruppo di composizioni religiose scritte dall'artista negli ultimi anni della sua vita (Stabat Mater, Laudi alla Vergine ecc.) quasi a significare l'attesa e la preparazione della sua anima ad una vita ultraterrena. La composizione della « Messa da Requiem » fu invece il risultato di circostanze puramente occasionali.

La Messa fu composta per onorare la memoria di Alessandro Manzoni e fu eseguita il 22 maggio 1874, primo anniversario della morte del grande scrittore. Il « Libera me », parte finale della Messa, era stato tuttavia scritto dal Verdi già da qualche anno, quando, in occasione della morte di Gioacchino Rossini egli aveva proposto all'editore Ricordi che i più illustri musicisti italiani collaborassero alla composizione di una Messa da Requiem che doveva essere eseguita per onorare la memoria del grande artista pesarese.

L'iniziativa verdiana tuttavia fallì per l'ostilità manifesta di Angelo Mariani che, pur avendo avuto l'incarico di dirigere la Messa, ne ostacolò in ogni modo la concertazione per motivi di risentimento. Dopo di allora il musicista depose ogni idea di scrivere una Messa e rimase fermo nel suo atteggiamento anche quando Giulio Ricordi, rintracciata la partitura del « Libera me » lo invitava calorosamente a completare l'opera. Fu soltanto la morte di Alessandro Manzoni, verso il quale nutriva affetto e venerazione, che spinse l'artista a mutare opinione.

La composizione è una breve parentesi nel lungo periodo di raccoglimento che l'artista si era imposto e certamente risente di questo silenzio di attesa durante il quale l'arte creativa di Giuseppe Verdi andava cercando un nuovo orientamento espressivo. Tuttavia non può essere condiviso il sospetto della critica che vuol legare soltanto al teatro la fama di Verdi come compositore. La espressione musicale della religiosità verdiana, per chi la sa intendere, è la logica e diretta conseguenza di una maturazione della istintiva sensibilità teatrale del grande musicista. Il suo Genio ebbe tra l'altro il grandissimo merito di sapersi continuamente rinnovare, procedendo con i tempi senza tuttavia rinnegare la propria personalità. E' un rinnovamento che possiamo scoprire anche in queste pagine di musica sacra, nelle quali l'uomo di teatro ha indiscutibilmente raggiunto i confini di una poetica spiritualità.

La toccante semplicità espressiva con cui si apre la « Messa »; il formidabile e travolgente « Dies Irae »; la serenità mistica dell'« Offertorio »; il carattere alleluiatico del « Sanctus »; la straordinaria potenza del « Libera me », cupa invocazione di un'anima atterrita; sono pagine musicali di nitido splendore che nella loro efficacia espressiva testimoniano la validità di un singolare atto di fede.

E' l'uomo Verdi che, facendo tesoro di un'esperienza artistica prodigiosa, riesce a fissare mirabilmente in un linguaggio plastico le sensazioni della sua anima di fronte ad un uomo ultraterreno. Sensazioni meravigliose ma sempre umane e destinate quindi alla più larga comprensione.

Dante Ullu

TRE AMERICANI IN FUGA

verso la morte e il sogno

Ci sono degli uomini cui patria è l'esilio; un esilio non soltanto da terre e da fratelli, ma dal proprio spirito e dalle proprie origini. Sono esuli di se stessi, palesi o nascosti, nel serto tumultuante e contraddittorio degli artefici delle varie letterature. Di scrittori americani tre esuli conosco, della prima covata, per così dire, avanti che l'intellettualismo di moda alla fine della prima guerra mondiale attraesse a Parigi gli ermetici e i dadaisti. Forse non tutti sono d'accordo nel definire « americano » Lafcadio Hearn. Ma il suo approdo all'Oriente giapponese, la sua stanca e quieta rinuncia all'Occidente, il suo bizzarro rinnegamento della religione avita per farsi buddista, non possono spiegarsi se non come tipici particolari di una reazione psicologica, maturata in pieno clima di descrittivismo U.S.A. Erano i tempi di un naturalismo sanguigno: di una essenzialità visiva anzichè dialettica, come comunemente oggi si avverte negli scrittori dell'ultima nidiata; e chi voleva reagire non poteva non trovare conforto in quell'oleografico mondo del sud, in cui, fra sfumature e gentilezze, trovavano sede voluttuosa e magnifica i mezzosangue, gli esclusi, i travolti dal nuovo ciclo delle macchine e degli affari. Sua patria naturale fu Nuova Orleans, piccola perla di una Francia trasportata oltremare in esotica languidezza, e benchè fosse di origine greca, Lafcadio inserì, in questo puro ambiente di vestigia europee, l'[illegible] sorriso della verginità creola e la finitezza crepuscolare di paesaggi rappresi in una visione litografica che non potevano non preludere al successivo perseguimento, nullistico ed estraneo, della bellezza contemplativa. Misto di sensualità e di melanconia insieme, egli sembrava tarato da un complesso d'inferiorità fisica e spirituale, da una statura poco più che lillipuziana, da una tristezza poco meno che funeraria. E tuttavia è americano, quando fa col suo inglese un lavoro infaticabile al bulino degli slangs, e alla ricerca spasmodica di neologismi, che un Eschilo redivivo (fatte le debite proporzioni), chiamerebbe degli « apacs legomenon ».

E' americano per quel tanto di torbido e rientrato che annebbia le sue pur schiette sensazioni. Un primitivo che ha urgente necessità di sbiadire i contorni, all'orizzonte delle proprie contemplazioni.

Niente di più appropriato che ricercare nel solco di tradizioni esotiche affascinanti, i ben delineati contorni di un paesaggio e di una sensibilità tipicamente orientali. Troppo gracile per resistere al rude tormento di una vita disputata a colpi di cronometro, era ancora troppo melodrammatico e troppo fatalista per immergersi nello svaporato mondo della campagna giapponese. Il filo segreto, non sempre percettibile, della sua estraneità, dipanava la ingarbugliata matassa del suo scontento e finiva per aprirgli le porte verso un'analisi descrittiva che era, allo stesso tempo, rifugio e palpitazione.

Scrittore fortunato, ma in fondo esaltato proprio nelle parti caduche e più equivoche della applicazione professionale. Perchè egli resta una controfigura di se stesso, una proiezione quanto mai querula e fantastica di ciò che non potè mai essere, perchè folgorato da un complesso di volontà negative e da un insieme di rimpianti senza ragione. Forse, rimanendo a New Orleans, in quel contatto promiscuo con i mezzosangue, sani anche se imperfetti prodotti di una natura esuberante, la sua sottile tristezza avrebbe finito per diluirsi al sole delle tentazioni e al vento degli oblii. Ma un pizzico di avventuroso, un'inquietudine alla Stevenson, lo portarono ad una resa a discrezione: assimilò un mondo di cui in definitiva egli esaltava l'inferiorità rispetto all'Occidente, anche se, talvolta, attraverso lampi di penetrazione psicologica, individuava, nei figli del Sol levante, qualcosa di oscuro e non sempre confacente al *cachet*, che i dieci Maugham di tutti i paesi e di tutte le letterature ameranno poi esaltare e pittorescamente distruggere.

Resta a discutere del suo divenire buddista. Ma se si tien conto che su un uomo debole il complesso degli usi e costumi finisce per convogliare, mente e cuore, in un binario di conformismo con l'ambiente che lo ospita, sarà facile concludere che si tratta di un adattamento utilitario per vivere in quella pace e in quella dimenticanza con se stesso, che erano a un tempo il suo traguardo di uomo e il suo tormento di scrittore.

E venne Kwaidan che rimane sino ad oggi il più complesso e robusto tentativo di interpretare il velo simbolico delle leggende giapponesi.

Di tutt'altra irrequietezza e di ben diversa insoddisfazione è vittima Ambroise Bierce (1842-1914), per strano caso costretto a sperimentare di persona il sapore di quel mistero della morte, che doveva essere il motivo segreto della sua pazza voglia di raccontare. Volto all'interpretazione veristica del fatto, che sulle prime si dimostra assolutamente irrazionale, trova nella guerra, prima quella civile negli Stati Uniti e poi, a molti anni di distanza, quella combattuta nel Messico, le premesse confortevoli per un descrittivismo denso di particolari terribilmente vivi, e per una sorta di pudore del tutto convenzionale, coperto da un pizzico di tenerume umanitario, assai poco convincente.

Fu senza dubbio il primo a intuire che a distanza il sacrificio dei vinti appare motivo assai più poetico della gloria dei vincitori, e nel porre in luce la sfortunata audacia degli irregolari sudisti, riesce talvolta ad appagare in concreti ritratti la smania piuttosto arrabbiata della sua istintiva originalità. Completamente privo di quei motivi allucinanti che saranno patrimonio esclusivo della grande arte di Poe, il Bierce sa tuttavia conferire al suo verismo una sincerità così macabra e un piglio di così suggestionato verismo, che in alcune pagine riesce, specie nei racconti di soldati e civili, a diventare scrittore caratteristico e non del tutto meritevole del successo quasi postumo della sua carriera. Contribuì molto alla conoscenza del pubblico la notizia della sua fine, con tutta probabilità avvenuta a seguito di una sentenza eseguita da un plotone di esecuzione nelle campagne messicane.

Morire sperduto e senza amore, questo aveva temuto per tutta la vita, e questo, nonostante le continue distrazioni di un novellare pieno di lividure e di sarcasmi, gli aveva alla fine riserbato il destino, che non perdona a coloro che credono di conquistare l'impossibile, accettando l'esilio dei senza patria e dei senza spirito.

Chiude questo terzetto di Runaways Stephen Crane, incosciente ribelle contro quel tipo di romanticismo intellettuale così come veniva praticato da Howells, da James e da Garland. Nichilismo e determinismo sono le due muse che sconvolgono l'orizzonte letterario dell'America di questo periodo. E' bene dire sin da principio che questo vivacissimo scrittore, morto appena ventinovenne, non solo è il più consistente, per forza di impegno e per robustezza di stile, degli altri due esuli di cui abbiamo sopra discusso, ma è anche un vero e proprio capostipite del realismo epico attraverso quella « Rossa bandiera del coraggio », che resta tuttora una delle più alte vette narrative della letteratura americana. Per la prima volta vien posto a nudo con una sobrietà di linguaggio addirittura trasparente, il complesso problema dell'eroismo; se l'audacia insomma sia da ascriversi a virtù umana, o non debba, intorbidata da particolari condizioni di esaltazioni e di fanatismi, essere inserita, insieme alla sua categoria contraria ch'è rappresentata dalla viltà, nel novero delle tare psicologiche.

Che però il suo sforzo d'immaginazione (la guerra se la vide, la vide da corrispondente e comunque non da vicino) non andasse esente da un certo pudore, è dimostrato dal fatto che quando nel suo primo libro, « Maggie, ragazza di strada », prende a descrivere con la più smaccata spregiudicatezza, i degenerati abitanti alla periferia di New York, l'intimo sottofondo, se non di moralista, per lo meno di credente, felicemente lo aiuta a descrivere per condannare, anche se la condanna risulta palese attraverso il tessuto della trama narrativa, e non mediante considerazioni o postille.

Qualcuno si è domandato che cosa sarebbe accaduto di lui se avesse vissuto almeno altri venti anni, ma la domanda è oziosa, perchè sarebbe riproporla a proposito di Gozzano, il giovane-vecchio che sensibilizzò un'epoca senza averla vissuta. C'è forse, talvolta, nei suoi torbidi romanzi, il compiacimento del giovane autore che sa di poter conquistare a viva forza l'attenzione del lettore e forzarne la meraviglia e la stupefazione, ma chi voglia epurarlo di queste inevitabili vanità e voglia accingersi, con intenti più obiettivi, ad un esame tecnico dello stile, non potrà non riconoscere una padronanza di linguaggio straordinaria, una dosatura del termine, non importa se tradizionale o parlato, addirittura sorprendente, e non potrà, quel che più importa, esimersi dal considerarlo un capostipite di quel realismo avventuroso che doveva trovare la più feconda, anche se più disordinata espressione, in Jack London. La verità è che con Crane giuocano ancora lo studio e l'accademia, mentre con London trionfano l'improvvisazione e la rivoluzione modernistica del linguaggio.

E' però questo insieme di promesse e di negazioni, di ribellioni e di adattamenti, di disordini e di fughe, che dona al primo terzetto di esuli americani (cui seguirà la diaspora degli intellettuali fuggiti in Europa alla fine della prima guerra mondiale), il brivido di una vita perduta da un capriccio e il sospiro di una pace trovata solo con la morte.

Luigi Somma

I GIARDINI DI HAMPTON COURT

Miss Mollie Sands e Mrs. Mary Arnold Forster, autrici rispettivamente di « The Gardens of Hampton Court » (Evans Brothers, London) e di « Basset Down » (Country Life, London) sono animate entrambe dallo stesso proposito: mostrare le relazioni costanti, attraverso i secoli, fra una casa e un giardino, e le donne e gli uomini che vi abitano. Ciò che le distingue, è che Mrs. Arnold-Forster, scrivendo di Basset Down (una casa di campagna nel Wiltshire, in Inghilterra) ha a che fare con un argomento a lei familiare in ogni particolare, trattandosi della sua casa natale; mentre per Miss Sands evidentemente il caso è diverso.

Quest'ultima, tuttavia, grazie alla cura affettuosa che ha posto nel suo lavoro, ha scritto un libro che è una guida eccellente per una corsa attraverso i secoli che han lasciato la loro traccia su questo tratto di lungo-Tamigi.

Fortunatamente, ci è possibile dare uno sguardo ai lavori proprio agli inizi: non c'è niente che valga un vecchio registro per far rivivere le cose, se abbiamo un po' d'immaginazione. E' appunto in un registro di questo genere che noi vediamo come il lavoro procedesse nella stagione invernale, dopo solo sei mesi dall'acquisto del Cardinale. Il denaro non si gettava dalla finestra: se un utensile vecchio era ancora buono, non c'era bisogno di comprarne uno nuovo. « Per la riparazione di un vecchio arpione, manico e arrotatura, due pence ». Quattro scellini per tre vanghe, dieci pence per una cariola, e cinque per i « vimini del pergolato ». L'estate successiva comincia la battaglia con le erbacce, e noi sappiamo addirittura i nomi degli uomini e delle donne che contribuirono in questa umile maniera alla bellezza di Hampton Court; John Holer accanto ad Anne Lewes, Thomas Proud con Agnes Norton. Le donne erano pagate tre pence al giorno, gli uomini quattro.

Ora la casa è compiuta, e i giardini stanno prendendo forma: ecco Enrico VIII che passeggia pei viali tenendo affettuosamente un braccio attorno alle spalle di Wolsey, che cadrà di lì a poco; e ancora Enrico, con una serie di mogli destinate a un breve e precario splendore.

Così passano gli anni, e la casa e i giardini mutano aspetto. I Tudors giungono in barca da Whitehall; gli Stuarts succedono ai Tudors. Cromwell ama il parco, e sovente vi cavalca, anche Cromwell passa, e tornano, per poco, gli Stuarts; poi vengono re che guardano malinconici verso l'Hannover. Re, regine, cortigiani, begli ingegni, poeti e dame appaiono in processione nel bel racconto della Sands, sullo sfondo immobile del parco. Oggi, si può prendere il tè in una torre da cui gli spettatori osserveranno le giostre dei Tudor, ed ancora si possono vedere le iniziali di Enrico e Anna Bolena intrecciato più saldamente di quanto lo fossero i loro destini.

Il lavoro della signora Borster ha minore ampiezza. Basset Down non è luogo di significato nazionale, pure, alla storia nazionale è in qualche modo legata una casa che esiste da secoli.

Molti grandi nomi, in un modo o nell'altro, sono legati a questa casa dei Maskelynes. Un membro della famiglia divenne Astronomo Reale; una figlia sposò Clive, il fondatore dell'impero indiano; il marito della signora Forster era nipote di Matthew Arnold. Arti, scienze, attività sociali sono evocate dall'autrice, stimolata alla narrazione qui da un ritratto di famiglia, là da certi documenti sbucati fuori da un cassetto, da un vecchio cassettone, da un mobile... E' un libro affascinante.

●

Tema di « Un presagio » (One Omen - Hutchinson, London), di C.M. Woodhouse, è l'attività partigiana in quest'ultima guerra, che fornisce pure lo sfondo a « Vallate segrete » di John Cousins (Segret Valleys-Cape London). Il libro del Voodhouse consiste in una serie di racconti, cui fan da protagonisti un ufficiale inglese e uno americano calati in Grecia col paracadute, e Barba Stavro, un greco già residente negli Stati Uniti e membro attivo della « resistenza ». Con questi tre personaggi fondamentali, Woodhouse ci accompagna in una serie di avventure che ci mostrano in profondità la vita piena di rischi condotta da tanti greci durante la guerra.

C'è un umorismo, un gusto per la vita in tutte le sue manifestazioni, che manca nel volume del Cousins, di natura più professionale. La vita stessa dà forza alla penna del Woodhouse, mentre Cousins è più che altro intento a un particolare problema: il destino della vecchia guerriglia in un mondo (teoricamente) pacifico.

E' il caso di Akhilles, capo di un movimento di resistenza a Creta. Ciò che interessa l'autore è il senso di crepacuore che deve provare un uomo quando dopo aver combattuto per un mondo nuovo si trova a cose finite nel vecchio mondo pieno di pettegolezzi, di inganni e di egoismo. A questo Akhilles non ha saputo adattarsi, e finisce per soccombere in una lotta disperata contro i suoi stessi compatriotti.

Howard Spring

UMORE DI ORWELL

L'opera dell'inglese George Orwell, la più recente specialmente, sembra invitarci a una nuova disamina di quel genere di scritti antichi e nuovi passati sotto le denominazione di fantasie politiche, di cui la letteratura britannica vanta una vera tradizione. Orwell, morto da poco tempo di tubercolosi all'età di quarantasei anni, « si schiera — dice Giorgio Monicelli — con quell'accolta di scrittori e di pensatori che attraverso il proprio travaglio di marxisti militanti hanno finito con l'assumere una posizione di tutta indipendenza politica e nella loro ribellione solitaria ed amara simboleggiano la crisi profonda che travaglia in tutto il mondo le possibilità di attuazione dell'idea socialista: Koestler, Dos Passos, Malraux, Sartre, Burnham vanno considerati più o meno — e le generalizzazioni come queste sono sempre odiose — fratelli spirituali di George Orwell ».

In realtà, il suo è un nome che le presenti ideologie soprattutto politiche vanno citando pro e contro, e questo spiega l'enorme ventata di consensi e di polemiche sollevata da « Animal Farm » (« La Fattoria degli Animali » 1945), l'opera più centrata di questo « brilliant political satirist », alla quale si è accodato, poco prima della morte dell'autore, il romanzo « 1984 » che, tra un sinistro futuro e uno sconnesso presente, prolunga esasperandola la satira politica di « Animal Farm », il libro che — dicevamo — documenta *l'exploit* di George Orwell.

Succede dunque in questo « Animal Farm » che gli animali di una fattoria inglese, con la guida e l'intelligenza del maiale Napoleon, riescono a cacciarne fuori il padrone, e proclamando solennemente che « tutto ciò che va su due gambe è nemico, e ciò che va su quattro gambe è amico », dànno vita a una comunità di liberi animali sotto l'insegna che « tutti gli animali sono eguali ». Ma poi Napoleon toglie di mezzo i suoi avversari e inizia decisamente un regime di autorità: si isola e si fortifica attraverso i suoi convinti, quelli che concludono: « Se il compagno Napoleon lo dice, bisogna che sia così. Napoleon ha sempre ragione ». E qui, attraverso un tipico crescendo, la repubblica della fattoria degenera in una forma di assolutismo ieratico. Il camerata Napoleon diviene il « Padre di tutti gli Animali », il « Terrore del Genere Umano », e tutto lo statuto viene a ridursi all'unico comandamento: « Tutti gli animali sono eguali, ma alcuni sono più eguali degli altri » (« All animals are equal, but some are more equal than others »), che è passato fra gli slogans più diffusi nell'Inghilterra di questi ultimi tempi.

La satira è disperatamente allusiva; ci aiuta a seguire la crisi dell'autore: un tratto di parabola che s'individua nei punti: borghesismo — antiborghesismo — borghesismo: una ricongiunzione che si verificherebbe sotto il peso di un'avventura gravemente scontata. Egli difatti finisce col fare rivendicare al borghesismo — a quello britannico soprattutto — la temperie adatta alla libertà degli uomini. Confessa, in un saggio sull'intellettuale inglese dell'anteguerra: « Tra il 1931 e il 1939 il partito comunista esercitò un fascino quasi irresistibile su ogni scrittore sotto i quarant'anni. Era diventato così normale sentire che il tale s'era « iscritto », come lo era stato qualche anno prima, quando il cattolicesimo era diventato di moda, sentire che il talaltro era « stato accolto »....

« Non credo sia necessario cercare oltre il motivo onde i giovani scrittori del 1935 sciamarono nel o verso il partito comunista. Era semplicemente per avere qualcosa in cui credere. C'era una chiesa, un esercito, un'ortodossia, una disciplina... Così, dopo tutto, il comunismo degli intellettuali inglesi è qualcosa di abbastanza spiegabile. E' il patriottismo del senza-patria ».

Poi, a conclusione del secondo o terzo tempo di questa esperienza, ecco la sua via di Damasco: « In complesso la storia letteraria del 1930-39 sembra giustificare l'opinione che uno scrittore fa bene a non occuparsi di politica. Perchè ogni scrittore che accetti, anche solo parzialmente, la disciplina di un partito politico si trova prima o poi di fronte all'alternativa: segui la linea del tuo partito, oppure non parlare. Ogni marxista può dimostrare con estrema facilità che la libertà di pensiero « borghese » è una illusione. Ma quando abbia finito la sua dimostrazione resterà sempre il *fatto* psicologico che senza questa libertà « borghese » la potenza creativa s'isterilisce ».

La sua opera centrale, assunta in chiave di codesto avvertimento, pare appartenere al genere occasionale del *pamphlet*, anche se del più generoso e sofferto *pamphlet*, ma per il particolare stacco di disgusto e di delusione che la colora, tende a fermarsi nell'ordine dei prodotti di una diversa più ancorata letteratura. Si ha, insomma, un pretesto che, per il piglio con cui si avvera, si porta già nei documenti di un'istanza di ordine universale: il problema della libertà umana. Il diaristico di un bilioso si libera a prospettiva dell'insoddisfazione.

Orwell ambiva — così confessa a proposito della sua produzione successiva al suo libro « Homage to Catalonia » — di conferire alla propria pagina una validità di opera d'arte. In realtà, « Animal Farm », che rientra in questo secondo gruppo dei suoi scritti, ha un costrutto e un'indagine che lo fa apparentare alla serie di quei risentimenti più o meno coperti passati a libri distintivi, non più di un momento storico-sociale, ma — come dicevamo — di una più estesa posizione umana nella storia. Qui ci pare suggerito « I viaggi di Gulliver » di Jonathan Swift; e il richiamo si adatterebbe non solo per un certo piglio comune ai due autori — ci riferiamo soprattutto a quell'acrimonia sottintesa di Orwell, sensibilmente affine a quel crescendo di amarezza e di disgusto sorpreso a mezza strada lungo l'itinerario di Gulliver — ma ancora per l'astrattezza stessa dell'accusa, cioè per quel denunciare senza tempo, nonostante i precisi punti allusivi dell'opera.

Avvertivamo all'inizio che l'Orwell di « Animal Farm » c'invita a una certa correzione focale in fatto di ricerche sulla vera natura di tal genere di scritti. Se limitiamo l'angolo visuale alla produzione inglese — e lo facciamo per tenerci più vicini al caso in esame — si affolla una parata di opere, floride variazioni sul tema fantasia politica, ormai passate, quale più quale meno, dall'ordine dei *pamphlets* a quello di classici della satira o dell'utopia: dall'antipuritano « Hudibras » di Samuel Butler all'antivittoriano « Erewhon » dell'altro Samuel Butler di due secoli dopo, dall'« Utopia » di Thomas More all'altra utopica « Nuova Atlantide » di Bacone, dall'« Absalom e Architophel » di John Dryden al « Gulliver » di Swift, dall'impossibile « Repubblica di Oceania » di James Harrington alle disincantate « Notizie da nessun luogo » di William Morris.

Che cosa li ha fatti passare nell'attivo di una letteratura? Non apparrà enorme se diciamo che il loro « fallimento » come libri di un'azione pratica e contingente, in quanto dominati da un'istanza che superava il presente, sia il titolo primo della loro cittadinanza nell'aurea provincia delle opere secolari — il nostro Machiavelli è uno degli esempi più indicativi. George Orwell, l'ultimo di questa serie inglese di autori di fantasie politiche, porta anche lui l'inconcluso di coloro che fanno di un problema circostanziato dell'oggi una problematica squisitamente spirituale. L'inconcluso sta appunto nel non volere o sapere precisare il contenuto della propria istanza; in questo caso: che cosa deva intendersi per quella libertà e quella eguaglianza esasperatamente proposte nella risentita favola di Napoleon, il primo degli animali « più eguali degli altri ». E' il caso della libertà o dell'uguaglianza, o di una data libertà o uguaglianza? La prima non è che l'aspirazione astrattiva della seconda ch'è un'acquisizione temporale; essa perciò vive entro quel relativo che è pure delle generazioni.

Diciamo che Orwell, come i « satirist » che lo precedettero, opera soprattutto come temperamento. Un attentato ai « suoi » principi, che egli passa a mutuare alla generalità degli uomini, mette in moto la sua sensibilità umorale; ne consegue un'opera che documenta uno stato d'animo angariato la cui validità si regge appunto sulla *vis* suggestiva di cotesta traduzione in parola dei propri malumori, fuori dal soppesare la presunta universalità del principio invocato, che come tutte le istanze, è troppo astratto e relativo per interessare in sede di risentimento. E' quindi ugualmente valida la contraddizione dello scrittore Orwell quando, nel dare sistema di racconto ai suoi giorni delusi, si scopre a riconoscere una dignità e una capacità di dominio ai personaggi presi a bersaglio, oppure quando il suo pessimismo — come è dei pessimisti dominati dalla « fatalità » dello scrivere — si affaccia come corrosività non disgiunta da una caparbia volontà di costruzione.

Giuseppe Grillo

● Per i tipi della Casa Editrice Marzocco uscirà a giorni il capolavoro di Collodi, « Pinocchio » in lingua latina. La versione è opera del prof. Enrico Maffacini. Così alle 54 traduzioni in lingue e dialetti moderni del « Pinocchio » si viene ad aggiungere quella in lingua latina, in modo che le avventure del burattino di legno potranno entrare anche nelle scuole medie e portare in esse un soffio di allegria.

● La Casa Editrice Vallecchi ha trasformato il suo bollettino editoriale « Le carte parlanti » in una rivista mensile di informazione artistica e letteraria. Il titolo che appartiene, come è noto all'Aretino, è stato mantenuto nella nuova veste editoriale. Il primo numero contiene articoli di Giovanni Spadolini, G. B. Angioletti, Ugo Foscolo, Ornella Fanti, Silvano Giannelli, Raoul Diddi, Sergio Fronsali e Danilo Granchi.

● Il Centro didattico nazionale di Firenze comunica che il termine di presentazione dei soggetti idonei ad una eventuale realizzazione di films a carattere didattico, di cui alla circolare del Centro stesso n. 10 del 29 marzo 1950, è stato prorogato al 10 agosto 1950.

A cura del Centro saranno inviate quanto prima istruzioni e delucidazioni sul modo di pensare e di stendere un soggetto per films.

"CATERINA DA SIENA,,

Leggiamo in V. Arangio-Ruiz: «... il poeta ormai interessa meno, o non interessa più. E chi interessa invece è soltanto l'artista distinto dal poeta, magari l'artigiano». (*Giornale d'Italia*, 27 giugno).

Con queste parole si potrebbe rispondere alla maggior parte delle critiche toccate a C. V. Ludovici, autore di «Caterina da Siena». Egli non sarebbe stato assistito dalla poesia. Vediamo se non abbia raggiunto almeno la *letteratura* (cfr. proposta del Croce al *Pen Club*, e A. Testa: *La ricerca artistica*, pag. 38 e segg.), l'arte o l'artigianato.

Se le 381 lettere della Santa non ottengono dalla critica moderna il riconoscimento di poesia («anche nei suoi più tersi momenti — *Caterina* — non raggiunge la poesia che il todino — *Iacopone* — prende come d'assalto»: Flora), se fu necessario giungere al 1860, perchè il Tommaseo riscoprisse almeno come testo di lingua l'epistolario cateriniano, non si potrà sperare che l'incontro della Santa con un poeta avvenga, in questi nostri tempi, così fuor di ogni logica; e sembra già molto che un centenario costringa la nostra pavida sensibilità a misurarsi con i fatti eroici e il favoloso linguaggio di Caterina.

Secondo noi, un Ludovici che sdegna facili successi d'imitazione e fruga nelle origini alla ricerca di temi autoctoni, va ben oltre la mera esercitazione di letteratura: sollecitando memorie comuni, attesta la sopravvivenza o il rimpianto di una civiltà.

Parola equivoca, quest'ultima, come sa chiunque se ne proponga il modello corrispondente alle più care e segrete aspirazioni. Ma civiltà, storicamente, è possesso di ideali aggressivi, convinzione d'esser nel giusto, e fanatismo nell'imporre la propria giustizia ad altri. Noi, piccoli epigoni di tutto il decadentismo europeo, abbiamo già paura o pudore o diffidenza dinanzi alla lingua di Caterina, figurarsi dinanzi allo spirito che animava la Santa. Inetti a ogni propulsione, non tolleriamo neppure il concetto estetico del poeta-vate. E l'altro tipo di poeta, il nostalgico, il lirico del torcicollo per molto sbirciare all'indietro, che può farsi d'una Caterina? che se ti volgi a guardarla, è già passata oltre, e non ti bastan certo gli occhiali dell'arte a seguirla, giacchè l'arte ha in uggia l'azione e il movimento dei propri modelli, mentre Caterina è tutta movimento e azione, e ripugna dal simbolo statico.

Ella è intraducibile, in italiano moderno.

E' in Caterina un dissidio comune all'età sua, in lei risolto a vantaggio dell'anima («mai l'anima si quieta in queste cose del mondo, perchè sono tutte meno di sè»), e «i beni della terra le si presentano, non con l'aspetto demoniaco e superficiale comune agli asceti del medioevo, ma con le sembianze spirituali di cose create perchè su di esse l'anima si provi, si affini, si riconosca» (Momigliano). Caterina è figlia del Santo atleta «benigno ai suoi ed ai nemici crudo», ed è madre di quel Savonarola che piange: «passato è il tempo pio e il tempo casto». In lei, diversamente da fra Gerolamo, l'impulso del maestro è ancora «quasi torrente che alta vena preme», non tempesta intima che prelude alla rovina di un solo, ma impeto pubblico che percote e sradica gli sterpi eretici; grazie ai tempi, ella crede nell'azione, perciò la sua parola non diventa mai statica rampogna di rovina imminente. E' più ricca di toni forti dello stesso frate ferrarese, ma la sua forza è fede attuale prima che profezia, ed è medesimezza storica ancor prima che visione mistica; onde la sua baldanza affocata che strugge i sedimenti del male, perchè nessun malvagio è tanto perduto, che ella non senta di poterlo convertire e inquadrare nel suo terribile esercito. Il Savonarola agisce sapendo che perirà, e accetta il sacrificio anche per senso del dovere; l'azione gli serve soprattutto come esempio e testimonianza di sè. Caterina è in testa alle sue «condotte», e non dubita mai d'esser seguita. Ha voluto dir ciò il Ludovici, dedicando una delle migliori scene all'incontro tra l'Acuto, il Da Barbiano e Caterina? Per intendere la difficoltà di *traduzione* che andiamo indagando, si osservi, per esempio, che un Savonarola potrebb'essere deformato ma rappresentato in chiave esistenzialista; Caterina, no.

Un poeta moderno, in testa a quali «condotte» porrebbe una sua Caterina, dato che tal personaggio, in poesia, o conduce o non esiste affatto? Se qualche presentimento e legame storico pur si avverte tra l'odierna umiliata condizione, e le trecentesche sciagure determinate dalla cattività avignonese e dallo scisma papale, confessiamo che a noi manca il senso di una missione nettamente individuata, perchè Caterina possa apparirci *guida* verso corrispondenti riscatti. Oggi come allora, e noi come Caterina, bisognerebbe fossimo convinti che la ragione sta tutta da una parte, e il demonio dall'altra.

●

Riconoscere l'antica dignità e commisurarla al suo contrario, è tuttavia segno di ricchezza morale e storica, che importa molto anche nella semplice letteratura. Qual grado d'arte ha dunque raggiunto l'opera del Ludovici?

Esattamente quello a cui egli aspirava. La scelta — sia pur occasionale — del tema, già escludeva ambizioni raffinate. La trattazione — spesso rozza, volutamente ingenua (i personaggi recitano le didascalie come nei primitivi misteri) — dimostra la coscienza del limite: che è poi uno strano limite, ove si pensi che il Ludovici certamente mirava ad ampliare la platea, e si rivolgeva agli esclusi piuttosto che agli abituali frequentatori del teatro. Sbaglia chi offre quest'opera in sedi e con biglietti d'ingresso corrispondenti alla frequentazione elegante: a Siena, nella pubblica piazza, e non soltanto perchè si trattava di glorificazione cittadina, Caterina persuadeva; a Roma, suscita diffidenza; ma in un teatro del centro, al Quirino.

Se il Ludovici avesse scritto per questo pubblico e per questo teatro, certamente non avrebbe rinunziato al linguaggio ardimentoso e talvolta brutale che l'epistolario della Santa gli offriva bell'e fatto; e questo pubblico avrebbe altrimenti giudicato la forza e la modernità dell'opera.

Ma il Ludovici, conscio che soltanto la poesia, la fede o la cultura possono bruciare certe scorie, ha riconosciuto in perfetta umiltà di non poter attingere la poesia, di non voler contare sulla fede altrui, di non rivolgersi alla cultura, ed ha appiattito, con generosa rinuncia, i più facili effetti teatrali. Secondo noi, è questa la prova migliore che egli sapeva bene per qual pubblico scrivesse. Se poi difficoltà d'organizzazione non permettono di offrire spettacoli di questo genere ai naturali destinatari, non è colpa dell'autore. Noi crediamo che il teatro di massa accoglierebbe con soddisfazione e profitto questo Ludovici, che suggerisce meditazioni non vane mentre scuote e solleva lo spirito dalla mediocrità avvilita. Ciò dicendo, pensiamo che la critica è tanto facile quanto inutile, se non commisura il proprio giudizio alle intenzioni e alla destinazione delle opere.

Un'istantanea di Lattuada regista di «Luci del Varietà»

La signora Zareschi ha bene interpretato Caterina, ma senza prestare proprio niente al Ludovici (com'è stato detto), e ha potuto ben figurare perchè la parte c'era, bell'e scritta e scritta bene, soprattutto quando si trattava di originali cateriniani. Con le riserve implicite al precedente discorso, riconosciamo a quasi tutta la folla degli altri 38 personaggi (più le comparse), una sufficiente caratterizzazione e quel tanto di personalità e credibilità storica e umana che si può chiedere a tal genere di creature, affinchè l'opera non si riduca a monologo del protagonista.

La regia del De Crucciati, costretta a trasportare su palcoscenico uno spettacolo concepito per la vasta superficie di un sacrato, è apparsa un po' pesante, macchinosa e coreografica, se non priva di trovate tecniche che serbavano al chiuso segni di perizia.

Buone le musiche di Adriano Lualdi, e specialmente le rielaborazioni di sacre melodie in cui il legame tra l'antico cristianesimo e il moderno era più facilmente realizzabile, e in effetti fu meglio realizzato che nel testo drammatico.

Vladimiro Cajoli

Stasera ho vinto anch'io

Quando il film si apre, un orologio sulla strada segna le ore nove e un quarto; nell'ultima inquadratura la «camera», allontanandosi, scopre che ora segna le dieci e tre quarti: la storia che noi vediamo dura esattamente un'ora e mezzo; lo spettatore potrebbe regolare il proprio orologio su quello del film, senza tema di sbagliare, giacchè il tempo reale è uguale a quello cinematografico. Senza facili sbalzi, nel mondo dei ricordi, il regista Robert Wise ci ha raccontato la vita del pugilatore Scotter attraverso i vari tipi di *boxeurs* che si preparano ai combattimenti e che nello spogliatoio il protagonista osserva, come tante immagini di sè, rispecchianti le tappe della sua non troppo brillante carriera. Così vediamo il debuttante impaziente e nervoso con le stesse emozioni che ebbe Scotter vent'anni prima; il giovane già esperto del ring, che è sicuro della propria vittoria e che su questa sicurezza già sogna l'ascesa e la conquista del titolo (e noi sentiamo che anche Scotter aveva raggiunto quel momento euforico). Ma nello spogliatoio si appresta al combattimento anche un uomo che ormai serve soltanto a riempire il programma, e tuttavia ancora crede di poter conquistare il titolo: lo vediamo rientrare nello spogliatoio, al solito vinto e stordito di colpi, anzi illuso d'essere un grande campione.

E' la stessa dolorosa parabola di Scotter ormai decaduto boxeur, che come gli altri si appresta a salire sul *ring* per incontrarsi con un giovane debuttante: ormai anche lui serve per riempire il programma, e per fare da cavia, una cavia a volte ammaestrata, al servizio di quelli che ascendono e che sono sicuri di batterlo, giacchè come dicono molti del pubblico, Scotter «dorme sul ring». Ma Scotter questa volta sente dentro di sè una forza di volontà superiore, che gli farà riscattare il passato di mediocre pugilatore: lo ha detto anche alla moglie, una donna che non chiede altro che il marito la finisca di salire sul *ring*, e che non ha più il coraggio di assistere ai suoi combattimenti, sapendo che lo vedrà pesto e gonfio cadere sul tappeto in un ineluttabile tramonto amaro e disperato.

Scotter sale sul ring mentre i suoi secondi gli vendono la sconfitta senza neppure avvisarlo dell'imbroglio, tanto sono sicuri che piegherà alla seconda ripresa, come pensa anche il pubblico. Notevole rappresentazione di tale stato d'animo, l'accoglienza che il regista fa fare a Scotter quando sale sul *ring*: alcuni fischiano, mentre l'alto-parlante annuncia il programma dei combattimenti che la direzione offrirà l'indomani. E ha inizio il combattimento, in mezzo ha un pubblico felicemente classificato e puntualizzato in piccole scene che ci presentano un mondo disumano e privo di ogni senso di cavalleria sportiva verso coloro che si battono sul *ring*.

L'incitamento del cieco affinchè i pugilatori si colpiscano agli occhi, è un esempio di cruda e morbosa esasperazione, appena attenuata dall'umoristico spettatore che vuole contemporaneamente ascoltare da una radio portatile la partita di calcio della sua squadra e seguire il *match*. Le scene sul quadrato sono riprodotte con una violenza selvaggia: non è un combattimento per tecnici, ma è la lotta disperata della vecchiaia che non vuol piegarsi alla scattante giovinezza, è la ribellione umana e sentita di un uomo che vuol raggiungere il miraggio inseguito per tanti anni: la vittoria. Per essa bisogna colpire, colpire con la disperazione delle ultime forze, e non vacillare sotto la girandola di pugni che l'avversario convinto anche di vincere per il mercato fatto, sferra, constatando che il nemico, pur comprato, non vuol piegarsi. Scotter, informato dai suoi secondi, che deve perdere, non accetta; non accetta nemmeno di vincere ai punti, pur comprendendo che la vendetta di quelli che hanno comprato la vittoria sarà inesorabile.

Egli deve schiantare l'avversario, come i grandi campioni deve conquistare l'alloro compiutamente, per poter chiudere in bellezza. E infatti Scotter vince, ma quando esce in strada è assalito da quelli che si sono sentiti truffati e che atterratolo, per vendetta, gli fracassano la mano con un mattone. Così Scotter non potrà più combattere; ma, tra le lacrime, egli ha ancora la forza di dire alla moglie «Ho vinto!», e la moglie lo raccoglie felice, giacchè anche lei ha vinto: ormai il marito non salirà più sul *ring* mentre ella, ogni volta, pativa per lui nell'attesa.

Un film descritto con la sicura pacatezza di chi è certo di sapere interessare e avvincere, di arrivare alla sensibilità dello spettatore con la poesia di una dolorosa umanità che a volte ci appare umiliata, depressa ma non vinta. La narrazione tecnicamente efficace per ritmo e giusto equilibrio, aiutata da una eccellente fotografia, mette nel dovuto rilievo tutte le innumerevoli intelligenti annotazioni psicologiche atte a illustrare ambiente e personaggi.

L'interpretazione di Robert Ryan è sensibile e disperata come l'animo del protagonista; gli sta a fianco Andrey Totter moglie rassegnata e piena di dolce tenerezza. Ma anche tutti gli altri attori contribuiscono ottimamente, nelle rispettive caratterizzazioni, a creare la atmosfera e l'ambiente di quella misera arena di terzo ordine ove si ritrovano e si riconoscono i sogni trionfanti dei giovani e quelli non spenti dei vecchi.

Leonardo Cortese

LA RADIO

Ancora sul Convegno dei 5

Se non ritenessimo cosa onorevole esser sollecitati dall'esterno alla trattazione di particolari temi, certamente non ci occuperemmo oggi del «Convegno dei Cinque», poichè siamo convinti di averne parlato anche troppo. D'altronde, non ci sentiamo abbastanza sirene da poter trapassare o guarire la sordità dei responsabili. Discorriamo dunque della faccenda tra noi, signori corrispondenti (L. Minelli; Rosa Acrocca; «L'Incerto»; «Vigliaccheria». Ah, questi pseudonimi! il primo, d'un catanese, l'altro d'un bolognese, come incentrano e simboleggiano tutto il problema).

Un di voi esige che pubblichiamo la frase stenografata di Mario Ferrara: «Prevedo che questo sarà l'ultimo convegno», pronunziata dal Direttore di turno, il 21 giugno, a commento della «gazzarra» inscenata dall'on. Santi. Ebbene, pubblichiamo la frase, ma difendiamo il Santi; e non crediamo affatto che quello sia per essere l'ultimo Convegno mal congegnato che ci toccherà subire. In ordine, cominciamo dall'on. Santi.

Chi invitò a discutere la domanda se fosse «giusto che lo sciopero generale, ecc.», gli onorevoli Santi, Morelli e Benvenuti, l'avvocato Cattani e l'avvocato Ferrara, sapeva benissimo che l'on. Santi è, con l'on. Di Vittorio, la metà stessa dell'anima della C.G.I.L., e sapeva che l'on. Santi è romagnolo e focoso.

Per l'on. Santi, la questione dello sciopero non può diventare materia di trattazione serena, giuridica, filosofica; non è otium ma negotium, ed è arma che brucia tra le mani di persona che veramente crede d'essere accerchiata dalla reazione, e pensa di non avere altri mezzi per difendersi. Se gliel'offri e lo assedi, egli fa mulinello, e guai a chi capita sotto. Come potrebbe essere altrimenti, tra quattro che si credano chiamati ad un'esibizione di scherma, e il quinto che sa di dover difendere la propria vita e le proprie convinzioni, ben oltre ogni graziella dialettica? Basti pensare ai diversi effetti di un'eventuale sconfitta, per intendere il diverso animo degli avversari. I quattro non avevano nulla da perdere, l'on. Santi tutto, per sè e per coloro che egli rappresentava. I quattro, per vincere, bastava che riuscissero a disceptare secondo il costume borghese, il quinto bisognava che paralizzasse, sfondasse, spezzasse la coalizione avversa, secondo il costume rivoluzionario. Se fosse stato sconfitto, avrebbe rischiato di perdere migliaia di adesioni, o avrebbe visto risolversi a proprio svantaggio la condizione di perplessità di «L'Incerto» o di «Vigliaccheria». Diciamo subito all'on. Santi che i due corrispondenti celati dietro questi pseudonimi, prima di averlo ascoltato forse non erano nè incerti nè vigliacchi; si autodefiniscono tali, dopo aver sentito con le proprie orecchie di quale forza di convinzione e di qual fanatismo politico dispongano uomini come lui. Chi tiene questa rubrica, non essendo un politico con idee preconcette, dovette penare alquanto per riaffermare in se stesso le generiche convinzioni che il «Convegno» aveva scrollato brutalmente. Gli è che quel medesimo che scrive ha simpatia per gli uomini interi, e sa intendere la passione anche eccessiva, ove riconosca che è stata provocata.

La provocazione di cui son sempre oggetto i comunisti al Convegno, potrebb'essere accusata financhè di machiavellismo, da chi fosse convinto che il Convegno, non soltanto si risolva, ma voglia addirittura risolversi a vantaggio dei comunisti. Intanto, gli ascoltatori si seccano di sentir sempre aggredita una parte; inoltre, si può dare come regola generale che l'aggredito, costretto alla difensiva, figura sempre meglio degli altri. Perchè nelle domande che probabilmente si preparano in famiglia, non si rovesciano mai le posizioni? Perchè non si induce il comunista ad attaccare e gli altri a difendersi? Basterebbe questo espediente per cambiare di molto l'esito.

Ad ogni modo, qui interessa osservare che l'on. Santi fu realmente provocato e dal tono e dal contenuto della domanda, che, com'egli giustamente osservava, non era un'interrogazione, ma la perentoria affermazione che la C.G.I.L. agisse incostituzionalmente, scorrettamente, in modo lesivo degli interessi comuni e generali. Tale impostazione del problema può sfociare in un comizio, non in un Convegno. Ebbe ragione l'on. Santi che non lasciò parlare nessuno: egli aveva il dovere di non consentire nessuna accademia oratoria (fu guardingo, ringhioso, aggressivo, scattante: l'on. Morelli, in buona serata, non potè quasi parlare. «Questo è pietismo», gridava il Santi contro buoni argomenti morali. «E' menzogna, deformazione», contro dati di fatto); per lui, quello non era il Convegno dei Cinque, ma un dei tanti scontri, e forse non il meno importante, in cui bisogna sopraffare a ogni costo gli avversari. Vinse, stravinse, non fosse che per il fatto che si potè ascoltare soltanto lui. Prosit! Ma può durare?

Molto in alto, si accusano i partiti di non impegnarsi a fondo come il partito comunista, che manda sempre al Convegno i suoi uomini migliori. Ancora, si accusa la direzione del Giornale Radio di non voler ammettere la collaborazione dei direttori dei convegni, i quali desiderano partecipare sia alla scelta delle domande, sia a quella degli uomini.

Poichè la mentalità con cui fino ad oggi è stato organizzato il Convegno può essere definita forse sportiva, ma certamente non politica, e poichè il Convegno si ostina a trattare politicamente e non giuridicamente o su corrispondenti piani teorici gli argomenti prescelti, si ha ragione di domandare o la soppressione del Convegno stesso o un controllo efficiente di chi lo prepara. Si intenda bene che non vogliamo negare ai comunisti la possibilità di difendere le loro idee (tanto più che, fino ad oggi, sono i soli che abbiamo ascoltato con piacere estetico e curiosità), ma si intenda anche che non vogliamo regalare vantaggi. Chiediamo che sia difeso il nostro concetto di civiltà con la stessa forza di convinzione che anima i comunisti: non possiamo rassegnarci a vederlo vilipeso o insidiato, almeno fin quando crederemo che possa esser difeso e onorato. Poi, sia pure il caos anche nella vita, com'è nel Convegno dei cinque.

V. Incauda

● Nella prossima stagione cinematografica saranno lanciati tra gli altri i seguenti film: «Cuori sul mare» regia di Giorgio Bianchi, con Doris Dowling, Jacques Sernas, Milli Vitale, Charles Vanel, Aldo Fiorelli, Marcello Mastroianni, prod. Cines-Alcyone; «Due mogli sono troppe» regia di Mario Camerini, con Griffit Jones, Sally Ann Howen, Lea Padovani, prod. Cines-Vic film di Milano e Londra; «L'Edera» di Grazia Deledda regia di Augusto Genina, con Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, prod. Cines; «Napoli milionaria» regia di Eduardo De Filippo, con Totò, Eduardo e Titina De Filippo, Carlo Ninchi, Delia Scala, Leda Gloria, prod. De Laurentis; «Miracolo a Milano» regia di Vittorio De Sica, con Emma Gramatica, Francesco Golisano, Brunella Bovo, Paolo Stoppa, A. Bragaglia, G. Barnabò, Alba Arnova, Anna Carena, Flora Cambi, Erminio Spalla, Bertazzolo, ecc., prod. Enic-P.D.S.

● L'immortale romanzo di Alessandro Manzoni ritorna in una nuova edizione realizzata da Mario Camerini con l'interpretazione di Gino Cervi, Dina Sassoli, Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Enrico Glori, Carlo Ninchi, Luis Hurtado, e Evi Maltagliati.

Una scena di "Caterina da Siena,, di Ludovici

NOVITÀ IN LIBRERIA

LE NUOVE POESIE DI ALFONSO GATTO

Anche in quest'ultimo volume di versi («Nuove Poesie», ediz. Mondadori) Alfonso Gatto resta un po' dilemma un po' invece spiegazione della nostra lirica contemporanea. Lirica nata — ormai è stato detto e ridetto — dalle esperienze del simbolismo, dai problemi e dalle aspirazioni dell'irrazionalismo moderno: ma che nei poeti più originali, e nutriti di *buoni studi*, risente di lieviti, atteggiamenti, motivi, estranei alla scuola o alla moda, tanto da generare strane sovrapposizioni, refrattarie ad ogni amalgama, fra il convenzionalismo dell'espressione analogica, la meccanicità delle immagini ermetiche e gli aspetti più vitali della sincerità poetica.

Alfonso Gatto appartiene indubbiamente a tale categoria di poeti, sicchè, proprio per la individuata personalità e per la spontanea virtù lirica, la sua poesia, per nulla affatto immune dalle formule e dalle tendenze della estetica moderna, denuncia troppo spesso sfasamenti o contradizioni o squilibri, inspiegabili qualora si volesse considerare questa poesia secondo uno solo dei suoi aspetti.

La poesia, in Gatto, non deriva da una intuizione raziocinante, ma nasce dal sentimento, dal bisogno di effusione. La tristezza, la nostalgia di tempi e di cose amate o lontane, il senso della morte, la pienezza di vita, la stessa sensualità un tantino decadente, in lui hanno bisogno di effondersi, di trovare nella lirica spiegata, melodica, nella imponderabile dolcezza posta nell'intimo di ogni verso, sfogo completo e liberazione: *«O notte — chiara sull'aia, o cielo — che liberi nel cuore — il tuo lungo respiro»* (L'allodola); e altrove: *«Oh, fra i rami grondanti di case e cielo — il cielo dei* boulevards, *— il cielo chiaro di rondini! — O sera umana di noi raccolti — uomini stanchi uomini buoni, — il nostro dolce parlare — nel mondo senza paura»* (Amore della vita). Di qui la sua preferenza per la canzonetta (quasi un Chiabrera venuto dopo la *Estetica*, la intuizione lirica e il resto), la sua bravura nel trattare il settenario, perfino la tendenza al recitativo. E di qui talune reminiscenze dei poeti dell'Ottocento e del primo Novecento fra quelli che maggiormente si effusero in canto e dettero atmosfera melodica alla loro poesia. Pascoli: *«La sola — speranza sul volto dispera, — ci chiede l'estrema parola — che fermi sul labbro la sera — chiamata, perduta, la sera — rissosa d'uccelli di navi di strade di primavera — profonde nei cieli soavi»* (La sera perduta). La Negri: *«Il prato verde e d'ogni stella il lume — ad una ad una aperte e quante l'aria — ne svela oltre le mura nel chiarore — della luna novella. Una lontana — voce sull'Arno canta al mondo ignota»*. O infine Guido Gozzano: *«Nelle bibite verdi spicca il riso — che sale e scende a non saper che cosa. — E le famiglie ch'entrano e i bambini — dei merletti e del lutto di Mazzini. — Parleranno di me come d'un altro — chiuse in salotto le grandi signore, — si soffieranno nell'orecchio un nome — per ridere sfinite»*.

•

Ora, come e per quali vie si possono svolgere la vocazione lirica di Alfonso Gatto e la maturità espressiva che indubbiamente egli possiede? L'interrogativo rientra appunto fra le incognite della lirica contemporanea cui accennavamo, considerando che non ci si rassegna facilmente a considerare esaurite le possibilità della poesia con l'esperienza (o l'esperimento) della lirica ermetica, nè si è più portati ad identificare, senza residui di sorta, l'arte con l'esteriorità espressiva. E' certo comunque che se con gli artisti mediocri le estetiche di moda filano lisce con le loro formule e i loro vezzi, tutt'altra cosa avviene con gli artisti originali e dotati di poesia, nei quali appunto formule e vezzi appaiono in più evidente rilievo e rivelano anche se non vogliono tutto ciò che di arbitrario, di falso, di voluto vi è nel cerebralismo estetico contemporaneo. Così anche in Alfonso Gatto.

Valga qualche esempio. *«E nella solitaria — valle del canto — il pascolo è svanito — nell'ultimo colore — del mare solo il mare — per la landa del mare»* (Avventura). *«Credenze, specchi, cani gialli, fiori, — e le donne passando alle finestre — scansano l'uomo in piedi»* (Domenica).

L'obbedienza alle formule fa sì che Gatto si compiaccia, in omaggio alla analogia, di accogliere come buoni versi come questi: *«Il passo illeso dell'uomo, varcò la sera, — il muro ove l'ombra gli chiuse — la porta d'oriente. — E nella casa accese il lume, — l'azzurra provincia del mare»* (L'operaio vestito d'azzurro); di non accorgersi che *«i paesi violati da un respiro di vento appena»* è espressione ormai lisa e banale; che scrivere: *«Vide il sole e gli pietre — una capra senza tramonto, bionda bionda»* non ha nulla a che fare con la poesia; che infine, se è bello dire *«le donne dai dolci nomi — raccolgono negli occhi la sera»*, è invece imperdonabile cattivo gusto aggiungere: *«e nella bocca le fontane»*.

Senza contare che di scivolone in scivolone si finisce con il cadere nella sciatteria, cui non compete alcuna giustificazione, neppure in nome dell'analogia: *«Una cosa da nulla, una ragazza alle persiane — e il meriggio era dolce di vivere — d'aver speranze e paure»* (Via).

•

Torniamo dunque al principio. L'indiscutibile vocazione lirica di Alfonso Gatto, la consistenza del suo mondo poetico, fanno sì che in lui appaiano più evidenti le carenze e le esigenze della poesia contemporanea. Se il mondo moderno è poggiato sulle premesse e sugli sviluppi dell'irrazionalismo e dell'individualismo romantico, è inevitabili che tali correnti influenzino o orientino l'arte. Non è detto però che proprio dall'arte, una delle forme più profonde e più concrete dello spirito umano, non possa nascere una critica agli aspetti negativi che affannano l'uomo. A patto naturalmente che l'artista sappia interrogare se stesso.

N. F. Cimmino

LIBRI INGLESI

Palizzate di Paura: sembra un soggetto di Salvador Dalì, mentre qui è la traduzione letterale di un titolo di un nuovo libro di poesie ora uscito a Londra, presso la casa editrice d'avanguardia: *Poetry London*: *The Palisades of Fear*. Ne è autore Ronald Bottrall, poeta inglese fra i più moderni, e ospite semi-permanente di Roma.

Articolazione involuta, difficile da penetrare, e per ciò stesso, dall'involucro elusivo, e quindi ermetica nella sostanza.

Ermetico il Bottrall lo è, ma non nel senso nostrano del pudore di accorati soliloqui, esitanti nell'estrinsecarsi. Lo è piuttosto nei confronti del meccanismo della lirica inglese contemporanea più creativa: per intenderci: il tormento che non potendo risolversi in rarefazione, sconfina nell'ironico e nel paradossale, determinando frasi di stupore sveltite da un andamento polemico; e nondimeno il senso più intimo di questa poesia rimane nascosto.

Si vuol ribadire insomma che per noi la poesia è tuttora un'aspirazione all'incandescenza; per loro invece è la più alta forma di attitudine polemica, non potendo prescindere normalmente da una soluzione sociale.

Il libro è impostato su un dissidio molto originale, mantenuto costante dal principio alla fine. E' detto nell'introduzione: «l'uomo ha modellato la immagine di Dio a sua propria somiglianza, senza essere equipaggiato nè del coraggio, nè dell'intelligenza per adeguarsi alle conseguenze di un ideale siffatto; onde esiste una vasta lacuna fra quel che egli è e fa, e quel che egli sarebbe e farebbe nel caso ecc.». Il tema è sondato da molti angoli, in special modo dal gruppo di liriche intitolato: Maschere. Ma la forza incisiva di questi versi scanditi senza preziosità rimane essenzialmente polemica, almeno per il nostro modo di accostarci alla poesia. Ha il valore di un'acuta puntigliosità filosofica che per comodità metrica e formale, viene verseggiata.

Gino Nibbi

LA TEOLOGIA DI TOMMASO CAMPANELLA

Per pochi filosofi italiani più che per il Campanella si può affermare che, in questi ultimi anni, studi attenti e sagaci hanno rinnovato il *cliché* tradizionale arrivando ad una maggior comprensione del pensiero e ad una più equa valutazione della personalità, al di fuori di atteggiamenti apologetici o di esecrazioni assolutamente fuori luogo.

Romano Amerio è uno dei più benemeriti di quest'opera di revisione e le sue pubblicazioni di argomento campanelliano non si contano più. Ma il miglior modo di far conoscere un autore è ancor sempre quello di diffondere le sue opere affinchè il pubblico (non certo quello dei lettori distratti o soltanto curiosi, ma anche quello assai più ristretto dei cultori della materia) possa direttamente accostarsi allo scrittore, ed attingendo alle fonti del suo pensiero, lo confronti con quello degli altri, lo valuti e lo metta al suo giusto posto.

Una serie di circostanze ha fatto sì che fino ad oggi quella che «per la materiale mole dell'opera e per la comprensività dei concetti disputati» costituisce «la maggiore manifestazione letteraria dello Stilese» restasse inedita: voglio dire la *Theologia* in 30 libri, terminata alla metà del 1624 e giunta a noi in due soli manoscritti. E' di questo scritto che l'Amerio ha intrapreso l'edizione critica offrendo per ora il primo libro che ha intitolato «Dio e la predestinazione»; ma accanto a lui si debbono citare a titolo di onore i direttori della benemerita «Edizione nazionale dei classici del pensiero italiano» che coraggiosamente hanno accolto questa pubblicazione (n. 10 della Collezione; Vallecchi Editore Firenze, 1950, pp. XXVII, 363; secondo le norme dell'Edizione, il testo è accompagnato dalla versione italiana, da appendici e tavole).

Il Campanella aveva piena coscienza della novità rappresentata dal suo tentativo «in cui si celebrava la concordanza nuova del sapere con la natura e la Scrittura»; nel proemio egli criticò da un lato quei ripetitori dei maestri medioevali della Scolastica, che non si erano resi conto delle grandi novità sopravvenute col passar dei secoli, dalla scoperta di nuove terre all'ampliamento della cultura, dalle varie eresie serpeggianti nella cristianità alla riforma delle scienze della natura «che devono essere da noi trattate altrimenti che da Aristotele». Ma dall'altra parte il Campanella disapprova pure coloro che «non appena abbiano trovato una distinzioncella o una sottigliezza nuova, per quella sola rifanno tutta intera la teologia» e perdono il tempo a disputar sulla superiorità del metodo seguito dai Gesuiti o dai Domenicani e si proclamano «Egidiani o Molinisti» dimenticando il monito di S. Paolo a coloro che già ai suoi tempi dicevano: «Io sono di Paolo, io di Cefa, io invece di Apollo».

A giudizio del nostro autore, gli studi filosofici cristiani dovevano essere al suo tempo completamente rinnovati, prendendo per base di ogni ulteriore indagine questo principio: per essere buoni teologi occorre conoscer bene anche le discipline sperimentali e tener conto delle scoperte «di nuovi sistemi celesti e di nuove concezioni dell'universo elaborate dopo Copernico». Avviene infatti troppo spesso che chi sa interpretar bene le esperienze ignora le cause dei fenomeni che osserva e spesso cade in errori circa «un'elevata notizia del sommo autore della natura»; viceversa gli Scolastici restano legati ad Aristotele e non essendo al corrente dei risultati delle discipline scientifiche «procedono in mezzo alla derisione di chi filosofa sull'esperienza». Soltanto il Campanella si riteneva capace di sintetizzare lo scibile umano non essendosi applicato ad una sola scienza ma a tutte; «per questo intendiamo enucleare dalle prefate osservazioni le verità della teologia e servirci di esse come ancelle per il suo maggior splendore e non seminare tra la teologia e le scienze insussistenti inimicizie ma assoggettare le scienze mondane alla loro signora e i filosofi alla Sapienza Prima che, incarnata, ci ha appreso la vera teologia».

Lo Stilese era sinceramente convinto di esser un valido difensore della verità cristiana perchè illuminava la teologia con nuovi strumenti ed ausilii tratti «dalla nuova metafisica che io ho per primo elaborato ricavando dai più celati penetrali delle cose le divine verità, la conciliazione della natura e della divinità e le vere essenze, origini e finalità del reale». Ma accoppiava a tanta fiducia nelle sue capacità un ingenua accettazione di dati tradizionali, che a noi appaiono poco sicuri; così si legge ad un certo punto che «al di sopra degli argomenti probabili tengono il primo posto le rivelazioni; perciò io presterò più fede a S. Brigida, la quale parla come testimone che apprende da Dio, che non a S. Agostino o a S. Tommaso mentre parlano secondo il proprio raziocinio e opinione». Giudizio che è discutibile sotto molti punti di vista.

Non è possibile intraprendere ora lo esame del valore e dei limiti del nuovo sistema filosofico - teologico - scientifico presentato dal Campanella, ma tutti saranno d'accordo nel riconoscere la sua buona volontà, il suo schietto entusiasmo, il fervore apologetico che lo anima nonchè l'acume critico e la sua vasta preparazione culturale.

Paolo Brezzi

PARADISO PERDUTO

La ricca collana di traduzioni de «I grandi scrittori stranieri» della UTET si è — recentemente accresciuta di una nuova versione in endecasillabi sciolti del capolavoro di Milton. La versione è dovuta a Decio Pettoello, che da vari anni vive e insegna a Cambridge, e fa seguito a quella di Andrea Maffei che risale, nientemeno, al 1863. Il P. premette alla sua versione una notevole introduzione che illustra acutamente in poche righe, i caratteri del poema e del suo autore. Egli vi accenna, tra l'altro alla struttura lirico-drammatica del *Paradise Lost*, e rileva giustamente «quelle certe asperità e opacità di Milton che sono connesse, a parer mio, da un lato con il moralismo puritano, dall'altro con la tendenza empirica inglese...». Milton in effetti sentì profondamente i postulati della religione rivelata e nemmeno può dirsi estraneo agli influssi della Controriforma, anche per la conoscenza che ebbe dei poemi tasseschi, e direi che abbia sofferto non meno vivamente del Tasso, sebbene in modo diverso, i conflitti tra lo spirito e i sensi e le interne lotte del cristiano tra la vocazione al bene e l'appetito del male; ma fu un poco il campione di un tomismo scardinato, dove la cosmogonia prevale sulla cosmologia, e la religione si allontana dalla teologia (che è il cuore del Cattolicesimo) in direzione della teocrazia. Acuti anche i raffronti con Dante e ottima la caratterizzazione della figura di Satana, non isolata e immobilizzata in attitudine prometeica, come la volevano i romantici, ma seguita nella sua interna dialettica e nelle sue vicende concluse dalla disfatta, e studiata in rapporto alla economia generale del poema. Utili anche, per l'orientamento del lettore, le osservazioni sulle altre traduzioni in versi, i rilievi sulla struttura metrica dell'originale, le brevi note esplicative alla fine del volume e opportuna l'inserzione degli «Argomenti» di ciascun canto, argomenti che apparvero la prima volta nell'originale, nella edizione del 1674.

Quanto alla versione, noi consigliamo al lettore di leggerla accanto al testo chè allora soltanto gliene verrà giovamento. Il P. conosce ovviamente l'inglese e in modo particolare l'inglese di Milton. Ma non molti dei suoi endecasillabi possono dirsi, a mio credere, felici. Il P. dichiara nell'introduzione di aver evitato gli arcaismi in cui frequentemente incorrevano i vecchi traduttori, e può aver avuto ragione. Ma di fatto poi non sempre ha potuto evitarli, e anzi gli è avvenuto spesso di usare i più scialbi, i meno risentiti e pittoreschi. Inoltre, l'endecasillabo è un verso pericoloso, e va trattato con molta discrezione, proprio perchè è una misura facile, la quale entra abbondantemente (se ci si presti attenzione) persino nel linguaggio quotidiano. E appunto perciò ha da essere sostenuto e sollevato e mantenuto a un minimo di solennità e di dignità espressiva, in special modo quando ci si accinga a rendere e trasportare in esso la «lofty measure», il metro «sublime» e solenne del Paradise Lost, quel metro in cui si realizza e si mantiene senza cadute e senza collassi il «grand style» di Milton.

Monti, sebbene artificiosamente, riuscì a dare una inconfondibile unità di tono ai suoi endecasillabi dell'Iliade, e qui è il segreto della vitalità della sua traduzione, nella quale anche gli arcaismi non solo non disturbano il nostro orecchio di moderni, ma anzi spesso lo stimolano e lo deliziano. Ora, il P. ha avuto la mano più felice soltanto nel rendere alcuni brani del poema che lo hanno forse più vivamente commosso. Ma altrove è caduto in uno stile di prosa che a malapena si scandisce in ritmi e accenti puramente meccanici. Così il lettore non può non restare alquanto perplesso, quando stacchi dal contesto singoli versi di questo tipo: «porgean lungh'esso ov'ei giacevan distesi» (che poi non è un endecasillabo), «di cui notizia qui non occor dare», «il grave flauto e il timpano e i strumenti», «la loro felicità, giusti serbandosi» (con due sillabe in più), «Imperatrice, presso a qui è la via» (dove si offende un poco la grammatica), «succederanno nel loro posto lupi» (che non è un endecasillabo). Ora si confronti con l'originale il primo di questi versi: «Yeilded them, side-long as they sat recline» o il terzo: «Thir happiness, and persevere upright».

La stessa nota moralistica, già troppo insistente nel poema, come il P. ha giustamente rilevato, si appesantisce nella traduzione a causa appunto delle deficienze poetiche cui si è accennato, laddove nel testo si nobilita e si sublima in virtù dell'altezza dello stile. E, nel complesso, era da preferirsi una versione in prosa, tanto più tenendosi presenti le difficoltà dell'assunto. Ciò non toglie la sua utilità alla traduzione. Il lettore italiano, specialmente ove tenga presente l'originale, non potrà non giovarsene, e non correrà il rischio di imbattersi in quegli errori d'interpretazione che s'incontrano frequentemente nelle traduzioni ottocentesche del poema miltoniano. Una versione italiana del nostro secolo meritava forse d'essere citata e magari discussa nella introduzione, quella ritmica di Alessandro Muccioli (Firenze 1933).

Augusto Guidi

IN TERRAZZA SBOCCIA UN FIORE

Come molti libri di novelle a sfondo psicologico, di scrittori moderni, questo della Fellini si fa notare per la tenuità dell'intreccio di ciascun racconto, pressocchè inesistente, a volte. Immediato pretesto all'auto-analisi (in molti personaggi c'è l'autrice) che la Fellini esegue con mani di velluto, fino alle più profonde opacità della coscienza, dove fermentano gli istinti. Ma questo esuberante egocentrismo, non la distoglie dal fascino delle piccole cose esterne in cui l'autrice proietta parte della propria anima, come per riassorbirle o soggiogarle. Sono casette dai balconi fioriti che sorridono, soffrono o impongono rispetto, è uno specchio rivelatore, è un piccolo ricevitore azzurro che vibra amore con la donna «che mentre avventa le parole nello spazio... (lo) tormenta, accarezza, striscia, stringe con la pallida mano»; è la natura, insomma, che vive nella vita e per la vita dell'individuo. Il tutto espresso con l'esuberante femminilità del fiorito periodare. La Fellini ha il gusto delle parole calde, incisive; e le sceglie, le colloca con voluttà, ci giuoca come con le perline colorate facendole tintinnare l'una sull'altra, perchè producano armonia. Ma questa sua passione, spesso, degenera in eccessiva verbosità, rischiando di stancare il lettore. D'altra parte quel suo continuo sottilizzare sui vari stati di coscienza, mentre rivela a volte un'acuta capacità d'analisi, priva spesso la storia di mordente. Ogni racconto un caso patologico nuovo e conturbante, che si manifesta improvviso, come un temporale d'estate. Alcuni di essi sono efficacissimi; dalla novella «La donna che non hai avuto», ricca di pathos nel profilarsi del dramma la donna, costretta a rinunziare alla maternità; alla delicatissima visione di due sposini in viaggio di nozze, in «Timidezza», proposti con umoristico e poetico sentire. Dalla novella «Balcone a notte» tutta vibrante di lirismo dolcemente fuso ad una concezione ottimistica della vita e degli uomini, vincente ogni momentaneo smarrimento dei sensi; alla breve novella che al libro dà il titolo, in un'atmosfera rarefatta e fragrante di fiori e di bimbi, nell'armonia delle cose, oltre la morte ed il dolore.

La sincera passionalità dell'autrice in queste novelle e in altre del libro, che non abbiamo la possibilità di segnalare per la limitatezza dello spazio assegnatoci; l'interiore ricchezza di saldi principi largamente profusi, oltre i passeggeri squilibri della coscienza; la trasparenza di alcune fuggevoli visioni di luoghi fioriti, di panorami ammorbiditi dall'incipiente primavera, sentiti più che visti; il senso vivo e tormentoso della solitudine umana, potentemente espresso, sono elementi non trascurabili dell'arte della Fellini, squisitamente femminile per i suoi pregi e... per i suoi difetti.

E. Parone

P. BONI FELLINI. — In terrazza sboccia un fiore. Editore Gastaldi.

● L'opera eccellente svolta dal National Trust nella manutenzione di case e tenute a beneficio del popolo è illustrata da Clough Williams-Ellis (che già aveva pubblicato un volume sull'argomento) nel suo libro «On Trust for the Nation, 2» (Paul Elek, Limited, 36 Hatton Garden, London E. C. - prezzo 21 scellini). Tutti gli edifici storici, le ville, i terreni qui menzionati, offerti dai proprietari in deposito all'amministrazione pubblica, sono mantenuti per il popolo grazie ai contributi di fondi privati. In questo caso, «nazionale» non significa «governativo».

Williams-Ellis, animato dal suo entusiasmo per questa causa, ha scritto un libro pieno di calore. E leggendo le belle descrizioni che l'autore fa di rovine romane, di torri normanne, di ville inglesi e di tante altre cose, si sente che le ragioni d'entusiasmo effettivamente non mancano.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

SCUOLA E REGIONE

Al tema del rapporto fra la scuola e l'ente regione parevano, fino a poco tempo fa, sensibili solo i giornali degli insegnanti elementari: sui quali ogni tanto comparivano ordini del giorno o appelli dei maestri di questa o quella regione a statuto autonomo: invocanti per lo più il mantenimento del vecchio ordinamento giuridico a base nazionale per gli insegnanti, sì da sottrarli alle eventuali deprecate conseguenze di un inquadramento regionale.

Oggi invece sembra che al problema sia già interessata (in anticipo) la categoria degli insegnanti medi se un ordine del giorno del Consiglio Nazionale dell'U.C.I.I.M., associazione che raccoglie la grande maggioranza dei professori di scuole medie, fa vibrare una specie di campanello di allarme e lo stesso segretario del sindacato nazionale della Scuola media, **Salvatore Accardo**, commenta tale ordine del giorno in un suo recente articolo su « La Scuola e l'Uomo ».

Dice l'ordine del giorno di cui si parlava che il Consiglio Centrale esaminata « la situazione particolare della Scuola Media nelle regioni ad autonomia speciale originata dai poteri concessi nel periodo di emergenza dal Governo centrale agli Alti Commissari ed aggravatasi per la mancanza delle norme di attuazione previste dagli stessi Statuti, cosicchè è stato possibile agli organi di Governo Regionali di esercitare in misura sempre più assorbente poteri di natura legislativa, amministrativa ed esecutiva » preoccupato delle possibili conseguenze di tale stato di cose, previsto che « le norme di attuazione dei singoli statuti speciali precisino e delimitino i poteri dei Governi regionali in materia scolastica conformemente alla volontà espressa dall'assemblea Costituente nell'ordine del giorno del 30 gennaio 1948 con cui affermava « *che l'ordinamento giuridico didattico ed amministrativo delle scuole italiane non potrà essere sostanzialmente modificato dalle eventuali applicazioni di norme integrative di attuazione secondo gli statuti regionali speciali* » e che in attesa che tali norme siano promulgate nessun provvedimento venga preso sia dal Governo Centrale sia dai Governi Regionali che possa in qualche modo compromettere la ponderata regolamentazione di una materia così delicata ».

Attualmente le regioni a statuto speciale sono 4 e divise in 2 gruppi affini: Sicilia e Sardegna da una parte; Trentino-Alto Adige e Val d'Aosta dall'altra. Alla diversità delle condizioni economiche, etniche, geografiche fanno riscontro le diversità dei rispettivi statuti e, di conseguenza, anche delle rispettive competenze delle autorità regionali per quanto si riferisce alla scuola. Così, a titolo di esempio, mentre la scuola elementare, nella Sicilia, dipende dal Governo regionale, ed è quindi sottratta alla diretta ingerenza dell'amministrazione centrale, nel Trentino-Alto Adige agli organi del Governo regionale compete solo, per quanto riguarda la Scuola elementare, una funzione integrativa. Siamo dunque di fronte a due soluzioni assolutamente diverse. E le conseguenze di tale diversità sono evidenti: mentre infatti l'Assessorato siciliano per l'istruzione è divenuto una specie di ministero, ed ha avuto necessità di predisporre uffici, e impiegati e personale comandato o assegnato provvisoriamente, come si usa dire, e praticamente non ha realizzato alcun sensibile progresso nel campo organizzativo o in quello didattico (e sarei ben lieto di essere smentito con dati di fatto); all'infuori dell'aver diviso gli insegnanti in statalisti e regionalisti puntando anche su stimoli di bassa demagogia economica, nulla mi pare abbia raggiunto: mi si dice che gli stanziamenti per l'edilizia scolastica sono notevoli e nessuno ne è più soddisfatto di noi: ma, sinceramente, preferiamo vedere edifici reali piuttosto che ridde di cifre stanziate, assegnate, contingentate.

Assai diversa mi pare la situazione scolastica del Trentino: regione alla quale, con saggio criterio, lo Statuto speciale riconosce quella funzione integrativa, nel settore della scuola primaria, di cui si diceva. E senza tanta burocrazia (mi consta che l'Assessorato all'Istruzione sia composto di pochissime persone e che nessun « comando », vi sia stato disposto) si è messo al lavoro con semplicità sì, ma anche con quella solerzia costruttiva che non ha mai fatto difetto ai buoni montanari. Le prove? Intanto è già una prova positiva il non aver emanato nessuna legge, in attesa che siano approvate le norme di attuazione per lo statuto autonomo: cauta e prudenziale misura che è già un indice di buon senso.

Ma in un solo anno di amministrazione regionale molto si è fatto, come risulta dalla relazione pubblicata dall'Assessorato all'istruzione per il Trentino. Lasciamo da parte l'edilizia scolastica, per la quale sono stati erogati 203 milioni sui contributi ottenuti dallo Stato, i contributi per la creazione di una scuola speciale per minorati, di una scuola d'arte: tralasciamo anche le pur considerevoli spese per l'assistenza, per la scuola ed i corsi per gli adulti: spese che ormai entrano nelle voci tradizionali di qualsiasi bilancio di ente che si occupi di istruzione pubblica.

Ma quello che invece a me sembra interessante si è l'aver affrontato tre *problemi nuovi*, dei quali si parla ovunque, ma che finora rimanevano sempre nel vago delle aspirazioni ondose. Il primo riguarda la riqualificazione e l'aggiornamento degli insegnanti: per il Ministero l'insegnante è una scheda su cui si registrano gli stipendi, gli scatti di grado, i congedi: ma per la scuola egli è anche altro: la sua cultura si consuma, si corrode, rimane arretrata se egli non si rinnova, se non è posto a contatto con il mondo vivo della cultura, della scienza, della didattica. Non esiste Paese, salvo forse il nostro, in cui gli insegnanti non abbiano opportunità ed aiuti su larga scala per il loro perfezionamento culturale, tecnico e scientifico: è merito dell'amministrazione regionale trentina l'aver iniziato la sua attività con 16 corsi speciali frequentati da 500 insegnanti: e se si pensa che essi sono costati poco meno di un milione si vedrà quanto parsimonioso ne sia stato il criterio organizzativo.

L'assessorato ha ancora affrontato l'annoso problema della dirigenza scolastica: ognuno sa che cosa sia la via crucis del direttore didattico: 100-120 classi, sperse in vari comuni e frazioni: plessi scolastici acefali, direttori sommersi dalle circolari e dalle note nominative degli stipendi. Con provvedimento della giunta (provvedimento che verrà prossimamente tradotto in legge provinciale) la provincia ha istituito l'ufficio del dirigente scolastico in tutte le sedi scolastiche dipendenti dal Provveditorato agli studi di Trento. Il dirigente a cui competono determinate mansioni delle scuole, viene nominato dal Provveditore agli studi, dipende direttamente dal direttore didattico e percepisce un compenso mensile dalla provincia, nella misura di L. 500 e di L. 200 per ogni classe aggiunta al plesso scolastico.

Credo che l'aver risolto con tanta semplicità e con spesa in fondo esigua un tale problema sia un merito tutt'altro che trascurabile e costituisca un esempio anche per la nostra amministrazione.

Un terzo problema di cui è occupato l'assessorato trentino è quello degli insegnanti rurali: constatato come la popolazione maschile negli istituti magistrali tenda a decrescere e ormai il maestro delle scuole rurali sia introvabile, è stato stanziato un primo gruppo di borse di studio da L. 100.000 ciascuna per giovani residenti in sedi rurali che intendano dedicarsi all'insegnamento nelle zone stesse. Siamo già quindi ad una politica scolastica che guarda nel futuro e « interpreta » i veri problemi della scuola e li sa risolvere con criteri di sana e parsimoniosa e oculata ma non cieca amministrazione.

Ho voluto citare questi esempi per dire che se è facile parlar male della regione e tirare in ballo le grandi idealità della patria, dell'unità e via dicendo, si possono anche contrapporre a questa facile retorica gli esempi modesti e per nulla chiassosi di una autonomia che senza « modificare l'ordinamento giuridico didattico e amministrativo » delle scuole italiane, faccia realmente qualche cosa per la scuola italiana, ne risolva cioè quei modesti problemi di dettaglio che noi non vediamo mai, sempre presi tra la retorica degli immortali principi e l'aspirazione alle grandi sintesi del tradizionale giustinianesimo scolastico.

G. G.

Una copertina miniata del 400

Il "Palais Wilson" già sede della prima Società delle Nazioni, ora sede del Bureau International d'Education ove, dal 6 luglio, si svolge la XIV Conferenza Internazionale dell'educazione.

IL CINEMA
e la sua funzione sociale

II.

Se e in quanto si accettino le tesi accennate qui sopra nelle loro linee più scheletriche, si dovrà anche concludere che non c'è solo il problema di sapere se e come il cinema possa essere « educativo »; prima di tale problema, e indipendentemente da esso, viene l'altro, se e come si possano *educare le masse al cinema*. Non è escluso che nuove applicazioni, come la televisione, possano mutare e già stiano mutando, in qualche paese almeno, i termini del problema. Considerando il cinema quale noi lo conosciamo, col significato sociale che esso ha in tanti paesi del mondo, quella della educazione delle masse al cinema ci sembra in ogni caso un'esigenza viva, e non destinata a mutare sostanzialmente per molto tempo a venire. Questa « educazione », secondo il giudizio e l'intenzione di chi scrive, dovrebbe essere diretta a far sì che questo divertimento (che sarebbe assurdo e ingiusto sopprimere, e che non potrà mai perdere del tutto certi suoi caratteri essenziali) sia quanto meno possibile un « oppio dei popoli », e anzichè contribuire al condizionamento di un « uomo-macchina », contribuisca al ri-condizionamento dello... ... « uomo-uomo »; o per lo meno, non lo ostacoli.

Da cose già dette dovrebbe apparire chiaro che non è possibile, nè forse desiderabile, agire sui produttori. E' opportuno che il cinema conservi al massimo il suo carattere originario di libero divertimento, che lo spettatore si concede di propria iniziativa. Ci sarà sempre da temere che le influenze autoritarie sul cinema, anche se ispirate alle più nobili intenzioni del mondo, si trasformino prima o poi in un nuovo metodo di irreggimentazione e standardizzazione degli spiriti: e cioè agiscano nel senso contrario a quello da noi voluto. Se dunque la produzione del film è lasciata alla libera iniziativa e alla concorrenza, è chiaro che, entro certi limiti, i produttori saranno sempre vincolati da quella « censura intrinseca » di cui si è detto. L'azione volta ai nostri fini, dunque, dovrà essere lenta e « massive », e rivolgersi alla massa dei « censori », cioè al pubblico.

Qui bisogna far distinzione fra diversi tipi di produzione cinematografica, per i quali valgono considerazioni diverse.

Il film istruttivo, documentario e scientifico non ha, nel complesso, lo stesso valore « ipnoide » che ha il film comico, drammatico o sentimentale. Esso suggerisce allo spettatore delle *azioni possibili*, gli presenta dei problemi, tiene in giuoco la sua intelligenza. Appunto per questo esso è meno ricercato dalla massa che non l'altro tipo di film, e non si può dire che il suo effetto complessivo sia « anti-umanistico ». Ma appunto perchè è meno ricercato, spontaneamente, dalla massa, esso non può valere, da solo, a risolvere il nostro problema.

C'è anche un tipo di film di quasi pura fantasia, inventato e per dir così fabbricato da cima a fondo, al quale non mi pare si applichino, nel complesso, le citate analisi del Janet e dei filmologi. Si tratta dei « cartoni animati ». Quasi sempre, essi superano un limite di verosimiglianza, oltre il quale la « proiezione » è quasi impossibile. La personalità dello spettatore, perciò, continua ad avere un giuoco assai libero di fronte ad essi, e di conseguenza si deve dire che qui il risultato, ai fini nostri, non è negativo. Ma anche coi cartoni animati, di solito, non si può fare tutto uno spettacolo cui la massa della gente vada volentieri.

Ci sono poi i « film per l'infanzia ». Problema difficilissimo e che non intendiamo qui affrontare di proposito; limitandoci a osservare, tuttavia, che esso investe alla radice il problema nostro, poichè una « educazione umanistica » delle masse al film dovrà rivolgersi molto ai giovani e ai ragazzi, e ripromettersi i risultati più importanti proprio in questo campo.

Coi ragazzi, fino a ben oltre i 16 anni, occorrerà andare cautissimi. Non tanto per le cosiddette ragioni « morali », di cui troppo si parla, in modo da stimolare, spesso, proprio la curiosità morbosa di quei giovani che si vorrebbero proteggere; ma per evitare tutto ciò che possa, fino dall'adolescenza, addormentare o attuire la loro personalità volitiva. Adatti per i ragazzi saranno in genere quei film che suggeriranno loro *interessi ed azioni concrete*, alle quali possano dar corso e sviluppo nella vita reale e nei giuochi (il tipo di film « alla Tom Mix », in passato, ha assolto più o meno bene a questo compito). Anche, i film che li mettano al cimento di qualche difficoltà mentale da superare, o problema da risolvere: abituandoli, fino da quella età, ad associare una fatica o sforzo personale e mentale al divertimento del film. Da sconsigliare, in genere, il film a sfondo troppo intensamente emotivo, anche se sia inteso a ispirare i più lodevoli sentimenti, essendovi sempre il pericolo che attraverso il film queste tensioni emotive trovino subito la via di una distensione di tipo onirico, anzichè diventare motivi consapevoli di problemi pratici, e quindi, eventualmente, anche di « drammaticità ». Direi che per avvicinare i ragazzi ai grandi problemi o ai grandi sentimenti è sempre meglio portarli in chiesa e al teatro, che non al cinema; e, meglio ancora, fare che qualche volta, alla rappresentazione religiosa come a quella drammatica (che sono molto vicine fra loro), i ragazzi stessi partecipino come attori.

In tutti i casi in cui ciò sia possibile, prima e dopo lo spettacolo filmico dovrebbe esserci, per i ragazzi almeno, una preparazione e una discussione. Questo è forse il metodo più sicuro, sebbene il più lento, per togliere gradualmente al film i suoi caratteri sociali « anti-umanistici ». Si deve tendere a ottenere il maggior possibile « distacco » del soggetto dalla « ipnosi filmica », e sostituirvi al massimo la « partecipazione » nel senso detto. In tutti gli ordini di scuole, società ricreative, ecc., questa pratica di discutere e giudicare le proprie esperienze filmiche, sotto la guida, possibilmente, di istruttori esperti, dovrebbe diventare di uso comune. Allo stato degli atti, io non saprei consigliare un mezzo diverso, o più efficace, per superare il punto morto in cui si trova il cinematografo agli effetti della sua funzione sociale. E' da sperare che una massa di pubblico più agguerrita, più distaccata e più critica che oggi non sia reagisca sui produttori, inducendoli a orientare il loro lavoro in un senso sempre più « umanistico ». Questo effetto, in ogni caso, si otterrà in modo molto lento e graduale.

Per evitare che il film « condizioni » gli spettatori in un senso non desiderato, non c'è probabilmente altra via che quella consistente nell'educare una massa sempre più vasta di spettatori a individuare da sè, e spontaneamente boicottare, i film, o il tipo di film, che può avere quell'effetto. Questo non toglie che il film avrà sempre un qualche residuo di effetto « ipnoide », e che proprio per tale effetto continuerà ad

(Continua a pag. 8)

Camillo Pellizzi

Pretesti

Le rubriche di alcuni settimanali a rotocalco si sono arricchite in questi ultimi mesi, di un nuovo genere di corrispondenza: quella dei lettori che prospettano i loro casi di coscienza. Siamo passati dalle semplici lettere al direttore, da quelle al medico o al grafologo, dal « lo dica a me e mi dica tutto » insomma, ad una forma sulla quale certo, i psicoanalisti potranno sbizzarrirsi a loro piacere: perchè questi casi di coscienza sono tutte, in fondo, questioni di sesso: il giovane che a trent'anni s'accorge di non saper amare, la moglie tradita ed abbandonata che non sa respingere le voglie del marito-amante: la donna che dopo quindici anni di vita coniugale s'accorge di soffrire di frigidità.

Tutte queste cose una volta finivano entro il chiuso di un confessionale: ora hanno occupato intere pagine dei giornali e creano il « caso », e il « complesso » anche in chi non ci pensava nemmeno. Come al lettore di trattati medici viene sempre il sospetto di essere affetto delle malattie descritte nel libro, così il lettore di questi casi di coscienza è contagiato, senza accorgersene, da una infinità di « bacilli psicologici », di suggestioni, di sospetti.

E' un genere di letteratura che forse interesserà, ed acquisterà al giornale qualche abbonato in più: ma farà anche aumentare i clienti alle cliniche per malattie nervose.

★

Sembra che le fila dei lavori della Commissione per la Riforma della Scuola stiano annodandosi per dare al sacco la sua stretta definitiva: alla Minerva almeno, nonostante il caldo soffocante dell'estate romana, i lavori procedono alacremente e sembra che i contorni della costa stiano ormai pronunciandosi, dopo la non facile navigazione.

E' diffusa la voce che il Ministro Gonella presenterà tra un mese il suo progetto di riforma, l'opus magnum del suo ministero.

Vedremo poi che cosa succederà alle Camere: se il destino del progetto Gonella si allinei con quelli dei suoi colleghi di Governo e rimanga la ridda delle discussioni, delle modifiche, degli emendamenti.

Una cosa è certa comunque: che pochi progetti di legge sono nati dopo aver interpellato tanta parte degli interessati, dopo aver sentito e fatto collaborare tecnici ed esperti di tutte le correnti e di tutte le tendenze: che alcuni dicono, la Riforma Gonella, oscillerà tra il digestum e la summa.

★

Quando, in Italia, si propone una riforma, un cambiamento di ordinamenti, una variazione in sede scolastica si assiste ad un curioso fenomeno: gli interessati fanno il conto, tirano le somme e poi si dividono in due schiere: favorevoli e contrari. Quasi sempre l'opzione del pro e del contro è determinata dal risultato della somma. Vogliamo aumentare di un'ora l'orario o esigere qualche piccola prestazione in più: ed ecco pronti gli interessati a gridare e a strillare. Si vogliono abolire le circoscrizioni scolastiche, inutili sine-cure? Ed ecco gli Ispettori ribellarsi all'idea di finire nell'Ispettorato provinciale. Da una parte i fuori ruolo difendono il principio dei concorsi per titoli: gli insegnanti di ruolo sono del parere opposto: ma, insomma, vi è capitato mai di prendere in mano un fascicolo della così detta stampa scolastica e di leggervi un articolo in cui uno qualsiasi sostenga una cosa a lui personalmente non favorevole, o che addirittura, se attuata, gli imporrebbe oneri nuovi? Nossignori: tutta la nostra stampa è stampa di interessi e non di idee disinteressate.

I maestri vogliono la post-elementare, la normale di cui già si parla: ma anche i professori la vogliono: e di qui discussioni, polemiche, ordini del giorno, convegni: ma è mai dato di vedere sulla nostra stampa un maestro il quale scriva che la scuola secondaria va affidata ai professori perchè hanno la cultura, o un professore il quale dal canto suo sostenga essere i maestri, per loro preparazione didattica, i più adatti a questo compito?

Non si trova dunque un articolo disinteressato, nella nostra stampa scolastica? Non mi pare, se perfino i pezzi più grossi della didattica o della pedagogia (militante o teorica) scendono sempre in campo a combattere le attività o le iniziative di cui essi non fanno parte o a difendere quelli in cui sono regolarmente inseriti.

Quando potremo leggere, su un periodico qualsiasi, un articolo obiettivo su un determinato problema, scritto da uno che, in quel problema sappia distinguere le cose e i fatti dai riflessi personali o dagli elementi interessati?

Avicenna

● E' uscito per la Casa Editrice Hoepli « Misteri della materia » di Ginestra Amaldi.

TARANTO E MATERA PRIMA CULLA
della gente e della lingua italica

Chi mezzo secolo fa avesse detto che l'Italia meridionale, non la settentrionale, sia stata culla dei Protolatini, avrebbe detto poco men che una eresia. Eppure questa seconda teoria non si fondava sopra alcun criterio razziale od etnografico più attendibile e tanto meno sopra un criterio paletnologico o archeologico più sicuro. Non che nel campo della cosidetta critica storica non si facesse etnografia dell'Italia antica ed antichissima, ma i nomi servivano piuttosto a etichettare gli strati del terreno archeologico ed il materiale di scavo o tutt'al più ad una valutazione etimologica di essi, anzichè ad una severa ricerca della loro ragione di essere e del loro fondamento linguistico. Senso storico, invero, non mancava, ma tutto era privo di prese e di mordente veramente critico e mancava e manca la ricerca di quei punti di intersezione delle linee proprie con le linee delle ricerche altrui e specialmente di quelle linguistiche, senza di cui i risultati archeologici si riducono a constatazioni più o meno attendibili, a rapporti istituiti su particolari prevalentemente descrittivi insufficienti a costituire una vera e propria scienza dell'antichità. Dove sono due o tre a discutere anche la scienza, come la verità, sta nel mezzo; non per nulla la nuova generazione dei preistorici tende ad inserire la Paleolinguistica nei propri quadri, a marciare ciascuno per la propria strada, ma a conchiudere insieme. Ciò ho imparato a mie spese negli ultimi Congressi di Preistoria a Genova e Firenze, ma, forse un pò più nei due modesti Convegni di Matera e di Taranto. Dopo l'aggiornatissima Relazione del soprint. dr. Ciro Drago e l'esame del materiale dalle più antiche alle più recenti e recentissime scoperte. Qui il fattore linguistico ha un valore decisivo.

Non è che il criterio linguistico fosse assente nei primi paletnologi e paletnografi, quanto meno ai tempi del Pigorini, Helbig, M. Mayer, anzi ne era l'argomento principe. L'Italico è, come il Greco, una lingua indoeuropea, ma dovendosi la sede unitaria delle lingue indoeuropee geograficamente collocare nella sede dove s'incontra la maggioranza o famiglia delle lingue storiche, conseguenza logica era che l'origine degli Italici fosse da cercare non all'interno, ma al di fuori della cerchia delle Alpi. E poichè nei rapporti cronologici con le civiltà anteriori archeologicamente documentate sul posto, la discesa dei Greci e degli Italici non si può collocare oltre il principio del II millennio av. Cr., era naturale che non potessero attribuirsi ad essi se non le rispettive civiltà: la micenea ai Greci, quella delle terremare agl'Italici.

Sono stati gli archeologi stessi e segnatamente il Patroni a rompere il cerchio di queste conseguenze, giacchè una terza via restava dai millenni aperta all'invasione etno-linguistica ed etno-culturale, come dimostra il terreno archeologico, quella dell'Adriatico: da età eneolitica all'età del ferro sensibili sono gl'influssi delle culture e delle tecniche balcaniche su quelle dell'Italia adriatica nella ceramica, nella lavorazione dei metalli, e forse già nel rito e nella lingua. Infatti molte o le più belle concordanze toponomastiche riscontrate, dopo Helbig, anche da Scala e Krahe, sono da riferire, come ho ripetutamente dimostrato, piuttosto a continuità etnolinguistica di età mediterranea, anzichè alle relazioni delle due sponde dell'Adriatico in età protostorica, quando, secondo un mio vecchio assunto, che è venuto man mano acquistando il valore di una premessa necessaria tanto dal punto di vista archeologico quanto da quello glottologico, Italici o Veneti *centum* avrebbero preceduto Illiri e Traci *satem* nella Penisola Balcanica. Alludo alla presenza di *Ceraunii Montes*, *Issa insula*, noti a Varrone e Catone, nella toponomastica dell'antica Sabina, e di *Gargara* m. dell'Apulia nei confronti con *Issa ins.* (Lissa), *Ceraunii* m. nell'Adriatico e di *Gargara* m. nell'Epiro. Son cose dimostrate e non amo di ripetermi.

Qui, più di tutto c'interessa esaminare le tracce che possano significare la comparsa di un popolo nuovo nella stratigrafia sostanzialmente mediterranea dell'Italia adriatica, caratterizzata dalla sua costante dolicocefalìa, dalla sua ceramica d'impasto con ingrediente di carbone, dai vasi di forme assai determinate e decorazione incisa, dalle sue tombe *a forno*, con cadaveri prevalentemente accoccolati intorno alla base interna, particolari di costume e di rito che esprimono non affinità elettive-culturali, ma continuità di sangue e di pensiero con gli eneolitici di Sicilia, oltre all'unità di lingua significata dai relitti sul terreno toponomastico e nella tradizione dialettale e letteraria. A Matera, di fronte alla civiltà localmente sicula ed estensivamente mediterranea di Murgia Timone, non c'è se non la civiltà del vaso incineratorio-buccheroide della compatta necropoli di Timmari, fatto che nello stesso Museo resta materialmente e ritualmente isolato, senza cioè continuità o corrispondenze immediate nelle aree contigue, che possano far pensare all'esistenza di un popolo nato sul posto o da molto tempo stabilitosi in questa sede. Per questa ed altre ragioni lo stanziamento di questo popolo in questa sede non può ricevere datazione anteriore all'età dei metalli e più antica del II millennio av. Cr. e vaso, costume e rito hanno i loro più diretti e immediati precedenti non nell'Italia settentrionale, dove il costume dell'incinerazione ed il vaso biconico villanoviano trovano la loro ragion d'essere in sfere vicine o più adiacenti, ma nella costa balcanica e sulla opposta sponda dell'Adriatico. In un articolo destinato alla cultura comune mi si consenta di non dare bibliografia, o fare letteratura oltre i limiti consentiti, gli autori che non nomino son troppo noti per essere ignorati.

L'isolamento della necropoli ad incinerazione in vaso buccheroide con coperchio alla sola stazione di Timmari, benchè la presenza del vaso biconico buccheroide sia attestata in altri posti dell'Apulia, a Cuma e ora a Napoli (Anticaglia), fanno pensare che questa civiltà, del resto assai più rudimentale e tuttavia così ben distinta e documentata di Timmari, sia stata rapidamente assorbita da quella più progredita sicula ed estensivamente mediterranea di tutta l'Apulia. La contaminazione è evidente dovunque. Qui, accanto alla civiltà sicula delle tombe *a forno* e nella sua stessa cornice sorge quella dei tumuli, con loculo o dolmen e cadavere rannicchiato al centro della base, con ceramica d'impasto o buccheroide, con recinzione di piatte di pietra fitte circolarmente nel terreno. A quale popolo apparteneva originariamente la civiltà dei tumuli? La continuità delle aree ci conduce alla Sabina. Varrone, enumerazione, apd. Dionys. 1,14,4 le città scomparse ce ne descrive il tipo: **I, 14, 3** δῆλοι γὰρ εἰσιν αὐτῆς **(Orvinium)** οἵ τε θεμέλιοι τῶν τεχῶν καὶ τάφοι τινές ἀρχαιοπρεπεῖς καὶ πολυανδρίων ἐν ὑψηλοῖς χώμασι μηκυνομένων περίβολοι, parlando di sepolcri di tipo arcaico e di aree sepolcrali recinte che s'innalzavano in alti cumuli di terreno nella regione di Rieti.

Una particolare continuità di rito, di costume e probabilmente di lingua e d'anima, tra popoli del Lazio e popoli di Puglia e nello stesso quadro della civiltà mediterranea delle masse, sopravvissuta, come tutto dimostra, sempre sopravvivente, era intervenuta ad una certa epoca, in ogni modo entro l'epoca dei metalli e nell'età del bronzo. Senza di ciò non si spiegherebbe il numero relativamente grande di città apule che recano nome laziale: *Caelia, Norba Grumum, Anx(i)a, Lupia Lupatia, Ausentum, Satur(i)um, Silvium, Blera, Rud(i)ae, Rubi*, cfr. volsc. *Rufrae, Teate, Collatia, Aquilo* fl., *Aufidus* fl., cfr. volsc. *Oufens* fl., etc. Che del resto uno strato di latinità compatta avesse coperto tutta l'Italia centro-meridionale e la Sicilia fino ad una certa epoca dovrebbe appartenere ad una delle più sicure acquisizioni della scienza moderna, se pregiudizi di scuola, sotto veste di critica, non ne avesse ritardato il corso. Nè entro in una polemica con lo Hofmann e col Vetter, quanto più spiacevole, oggi forse altrettanto più necessaria. Il tempo farà da sè. Alludo ai fatti ed alle idee da me sostenute prima nel mio scritto *La stratificazione* (linguistica!) *Lazial-ausonica della Campania mediterranea*, Napoli 1937 (*RIGI* XXI) e poi al I Convegno preistorico italo-svizzero, *Atti*, Soc. arch. Comense 1949 e alla XLII Riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze, Roma, 1949, discorso che vedrà la luce nella Nuova Serie dell'*Archivio Glottologico*.

Quanto antiche siano queste tracce di latinità nella Campania, nella Lucania, nelle Puglie, nel Bruzzio e nella Sicilia, dissi allora e dicono tuttora argomenti varii. Nei nomi locali esse sono più antiche della colonizzazione greca di queste regioni, anche se siano tardi logografi del V e periegeti della fine del secolo VI av. Cr. a darcene notizia, come per *Mustia* la giovane (città) e *Nola* «la Nuova « (Ecateo), parole evidentemente latine. Che Nola esistesse con questo nome (*Nouola*) prima dell'occupazione etrusca della Campania (VII-VI sec. av. Cr.) è sicuro. Iscrizioni latine in alfabeto etrusco sono state raccolte nella regione di Capua. Quanto antiche siano poi le tracce di latinità lasciate in Sicilia, dice la lingua di Epicarmo e Sofrone e dicono le glosse ed i nomi del sistema ponderale, cioè quelli corrispondenti a latino, *libra* (*litra*), e *uncia* (da *olnicia*), etc. Battendo monete di questo nome per i Siculi, i Greci in Sicilia avevano dovuto trovarceli (Haeberlin, *Aes grave*). La più antica fondazione greca è quella ionica di Nasso (Taormina) nel 735 av. Cr. e le altre sono posteriori di poco. Quanto antiche siano finalmente le tracce di latinità lasciate nelle Puglie dice un sol fatto: l'occupazione japigia, poichè veggo generalmente accettata la data da me fissata nell'Enciclopedia Italiana (*Messapii Siculi*) cade intorno al 1000 av. Cr., sicchè mess. πανός = lat. *panis* (da *past-ni-s*), mess. *halatoras* = lat. *calatoris* nell'iscrizione mesapica del noto caduceo tarentino; *blamini* di fonetica messapica per *flamini* in una iscrizione peucetica della fine del VI secolo av. Cr. debbono essere considerate come sopravvivenze locali nei dialetti dell'Apulia; sopravvivenze cioè di un latino parlato nella Japigia anteriormente all'occupazione illirica ed alla cacciata, o assoggettamento di una popolazione locale che le fonti definiscono *Ausones*. E non a sproposito perchè anche altre e più importanti tracce o sono attestate, com'è noto, per paesi una volta abitati da *Ausones* (Campania, Lucania, Bruzzio) o si trovavano in Sicilia dove *Ausones* o *Siculi*, già italicizzati nella lingua, sarebbero passati o stati cacciati dal continente, secondo tutta la tradizione italiota. Ometto ogni apparato di fonti già trite e ritrite dalla critica facendo eccezione di Ellenico, il solo logografo nominato da Tucidide e che per il passaggio suddetto dipende da fonti interne ed esterne forse assai più antiche: frr. 79 *a, b, 1*.

Due conclusioni assiomatiche emergono, dunque, da ciò che ho detto: 1º che i popoli cacciati dalle Puglie verso il 1000 av. Cr. erano di lingua latina; 2º che gli *Ausones*, quanto meno alle loro origini, erano un popolo di lingua indeuropea e di nazione latina. Nè meno importanti dovrebbero essere i corollarii, quanto meno per gli epigoni della critica storica. Basta dare uno sguardo al nuovissimo articolo di Luigi Pareti, *Genesi e Storia del nome d'Italia* nell'*Idea*, del 21 maggio 1950, p. 4, per vedere come anche le testimonianze storiografiche riferentisi a fatti anteriori alla occupazione osco-sabellica vengano ancora proiettate quasi tutte indiscriminatamente, sullo stesso piano, senza sfondo storico adeguato. Cosicchè lo stato di cose rispecchiato p. es. da Ecateo, che forse conosce ancora Sibari, distrutta dai Crotoniani intorno al 510 av. Cr., è quello in cui per Pareti «*vivevano ancora, non sopraffatti dalle migrazioni sabelliche, i popoli risalenti al primo strato italico*». Ora bisogna mettersi in mente che, come gli *Ausones* avevano dovuto praticamente cessare di esistere (meno che come espressione geografica e come reminiscenza erudita), nella Puglia e Lucania quando per l'occupazione Japigia fino allo stretto cessarono di essere una potenza militare, così la loro esistenza nell'Apulia prima del 1000 av. Cr. è provata dal fatto che proprio allora, e non prima, secondo Tucidide nei confronti con Ellanico, e con riferimento alle date di fondazione delle prime colonie greche, *Siculi* ed *Ausones* sarebbero passati in Sicilia. Sicchè ora sappiamo bene o meglio a chi la civiltà di Timmari nel Materano e le tracce di lingua nei relitti linguistici e sul terreno toponomastico debbano essere attribuiti.

E un'altra cosa bisogna figgersi bene in mente: che, come le notizie date dai logografi circa i popoli esistenti ad una certa epoca nell'Italia meridionale rispecchiano sostanzialmente lo stato della geografia postomerica e quello etnografico conosciuto in Italia e nello Adriatico dalla navigazione ionica e corinzia dei secoli VIII-VI av. Cr., così gli accenni dell'Odissea a Siculi del continente, [atteso che Omero conosce Sicani solo nell'isola, e Siculi più verosimilmente sulla costa adriatica opposta ad Ithaca, donde partono e parlano Laerte ed Ulisse (Helbig), e visto che la geografia dell'Iliade conosce un'attività dell'Epomeo d'Ischia (*Inarime*), che non può essere attribuita se non al II millennio av. Cr. e la geografia dell'Odissea un itinerario di mare che da Metaponto (allora Alibante) e da Temesa, note mete del commercio minerario (Patroni), conduce al lago d'Averno in Campania ed al Capo Circeo nel Lazio con i loro riti magici ed acherontici)], sono da attribuire alle conoscenze della navigazione achea (1500-1000 av. Cr.). Se, dunque la geografia omerica parla di *Siculi* e non ancora di *Ausones* nella regione più vicina alla seconda sponda adriatica e la geografia ionica o corinzia di *Ausones* e non più di *Siculi* (cacciati dai Japigi) nell'Apulia, in ciò son da vedere gli estremi cronologici della esistenza dei Protolatini in questa regione e cioè: *fine dell'età eneolitica - prima età del ferro*. E, poichè la causa della cessazione di questa esistenza è violenta, abbiamo un primo motivo di ritenere che qui si trovasse il centro o base degli *Ausones* come potenza militare e come stato. Di una eguale potenzà o carattere politico degli *Ausones* di qua e di là del Tevere in quel tempo non abbiamo prove, e di un'organizzazione politica dei Latini del Lazio e della Campania sotto unico re (Latino) abbiamo un pallido cenno solo in Esiodo *Theog.* 1012 sgg., che può rappresentare geografia tutt'al più dei secoli IX-VII av. Cr.

E' persino dubbio che il mitico regno di Saturno abbia avuto sua sede originaria nel Lazio, anche se un relitto sul terreno toponomastico sia stato visto nel *qua Saturae jacet atra palus*, da Virgilio, *Aen.* VII 801 collocata insieme con *Anxur* (Terracina), *Feronia, Ufens* fl. nel paese dei Volsci, dove si può ben trattare di altra parola (p. es. lat. *satur, satura*). Da escludere pare anche a me che dall'esistenza di una **Σατορνίον αἶα** nella Sabina si possa trattare nell'oracolo che, secondo Varrone, apd. Dionys. I 19, 3, cfr. Macrob. I 7,28 sarebbe stato letto sopra un tripode del tempio di Giove in Olimpia e riferito agli Aborigini, che dall'Arcadia si sarebbero stanziati nella Sabina intorno al lago di Cutilia:

στείχετε μαιόμενοι Σικελῶν Σατορνίον αἶα

Dopo tante altre ipotesi, cfr. Pais, *Storia di Sicilia e M. Grecia*, 609 sgg., esso, a mio avviso, non è se non manipolazione dell'oracolo, tanto più antico, dato ai Partenii di Sparta che si recavano a fondare Taranto e riferito da Antioco di Siracusa nel V secolo av. Cr., apd. Strab. VI 279 e che tanti altri echi trova nella letteratura oracolare del tempo, *Pais. l.c.* 610 sgg., **Σατύριόν τοι ἔδωκα Τάραντὰ τε πίονα δῆμον**

Esistendo sicuramente solo un **Σατύριον** l'espressione **Σατορνίον αἶαν** oltre che artificiale e spropositata, è inventata di sana pianta! Oggi Porto o Torre di Satùro, 12 km. lontana da Taranto e sulla costa a sud di Capo S. Vito, è la prima di una serie d'insenature, rivolta a ponente e discretamente difesa dal Libeccio. Come il sottostante poggio e porto di Torre Castelluccia, essa doveva essere sede di una stazione di Siculi originariamente eneolitici e, come Torre Castelluccia, oggi essa è esattamente caratterizzata e chiaramente definita dai suoi fondi di capanne, dalle tombe a forno ivi vicino scoperte e dal rito dell'accoccolamento dei cadaveri. E' quindi spiegabile che le origini divine di Taranto venissero connesse con una *Satura puella quam Neptunus compressit* (Cael. Antip. fr. 53P), probabilmente la ninfa titolare del prossimo acquedotto greco dell'*aqua Nymphalis*, ricavata con drenaggio dalla base del Monte Aulone contigua di Satùro. Nè è meraviglia se Virgilio chiama Taranto *saturum Tarentum* e se il nome più antico del mare che cinge da sud la Penisola salentina, detto anche *Ausonium mare* (*quia Ausones tenuere primi*, Plin. Strab. fu *Saturnium mare* e perciò dai Greci tradotto con *Cronium mare*, cfr. Apollon. Rhod. IV 327. E, come *Ausonium mare* aderiva al piccolo porto romano di *Ausentum* (oggi *Ugento, mon.* **AOIENOIAN, etn, Αὔζενες Etim Magn.**), così quelli di *Saturnium mare Saturnia tellus* dovevano aderire a *Satyrion* come loro più antico centro religioso e politico.

Quanto meno è dubbio, con l'Altheim, *Röm Religionsgeschichte* I (1935) p. 53, che *Saturnus* sia un'antica divinità del Lazio e la genealogia che faceva di *Saturnus* il padre *Juppiter* dev'essere stata forgiata altrove.

Relativamente sicuro è che l'espressione greca *Cronium mare* sia nata sotto l'influsso di *Saturnium mare* nelle sfere religiose greche dell'Italia meridionale e che l'equazione *Cronium mare - Saturnium mare* abbia piazzato accanto alla combinazione *Zeus-Kronos* la genealogia *Iuppiter-Saturnus*. So che si tratta di ipotesi, che non so se l'Altheim accetterà, ma è anche certo che il terreno naturale per la formazione di questa genealogia era l'Italia meridionale e Taranto, centro di un culto di Nettuno, ed in cui l'equazione *Satunium mare* (mare vetus) = *Neptunium mare* (mare novum) doveva forse fornire appiglio anche ad altra combinazione genealogica.

Francesco Ribezzo

ESSERE E DIVENIRE
nelle dispute biologiche

(Continuazione della 1ª pag.)

essere valorizzate dagli studi sui cromosoni, ignoti al tempo di quelle ricerche.

La moda della ricerca scientifica non è soltanto una bizzosa preferenza per la novità, ma è spesso l'invadenza di idee e di fatti che hanno avuto una reale importanza nel progresso della scienza: seguire la moda, per molti, significa essere al corrente del movimento scientifico, anche se con questo andazzo non si può andare molto più in là di una semplice imitazione o rifinitura. In realtà la ricerca scientifica è una perenne revisione, e questo esige lo spirito critico che non si accomoda al conformismo dominante, che può avere il solo compito di consolidare una verità scientifica, ma la verità non si offre mai completamente ed è l'operante revisione critica spregiudicata che solo può assicurare il progresso.

Se queste considerazioni valgono per tutti i campi del pensiero scientifico, sembra tuttavia chiaro che la storia degli studi ereditari con particolare evidenza rivela certi aspetti umani nel progresso delle idee più dibattute. Forse nei processi della eredità sono intimamente congiunti due aspetti fondamentali: l'essere e il divenire che interessano non soltanto l'uomo di scienze sperimentali, ma anche il filosofo, l'artista, il sociologo.

La lotta secolare tra preformismo e epigenesi è, in fondo, un riflesso della diversa concezione di essere e di divenire. Ancora dopo secoli di dispute la mente umana trova necessità di materializzare in una miniatura formale il futuro organismo. Come giustamente metteva in risalto il Raffaele è sempre una forma di preformismo la moderna concezione dell'allineamento dei gani nei cromosomi, in luogo di un completo organismo in miniatura esistente nell'uovo e nello spermatozoo: E se è vero che il divenire è una realtà biologica concreta dovuta a una catena di processi, di azioni e reazioni, è anche vero che tutto ciò che diviene esiste già in qualche modo. Ma come esiste? E quello che esiste non è esso stesso una fase del divenire come sostenevano gli epigenisti? Ecco perchè nello sviluppo del pensiero scientifico vediamo ora gli aspetti antitetici di preformismo e di epigenesi, ora i tentativi di superamento nell'unità dell'essere col divenire.

Tutto il cammino del secolo XVIII da Herder a Goethe, a Hegel può essere indicato come una via verso la unificazione dei momenti opposti (furono considerati così) dell'essere e del divenire. Ed è proprio la umiliata morfologia che sulla base della teoria delle trasformazioni di Goethe esprime i rapporti tra essere e divenire. Ogni organismo è un mondo ed è una unità e la vita fluisce dal tutto nelle parti e se vi sono e vi saranno i continuatori delle tesi contrastanti si inizia con Goethe il vero moderno tentativo d'integrazione delle parti col tutto che, necessariamente, porta ad escludere nei processi del divenire la precoce identificazione formale, ben definita o definitiva, delle singole parti. Se esiste uno sviluppo armonico e integrativo del tutto (e tante osservazioni obbiettive lo indicano) il divenire è in atto come un continuo processo reattivo di potenze esistenti: ecco come si conciliano essere e divenire nell'integrazione di un processo unitario. Ed è la Biologia che ce ne offre l'esempio più preciso. Se gli elementi germinali, dopo i processi di meiosi, si fondono intimamente per costruire il nuovo organismo, questo deriva dal nucleo e dal citoplasma, sia maschile che femminile: nucleo e citoplasma costituiscono insieme l'unità integrativa che domina i processi di sviluppo e quindi dirige le proprietà ereditarie contenute nelle cellule germinali: ecco l'aspetto dell'essere nel divenire biologico. Si può obbiettare che tutto questo è un presupposto teorico nel quale si vuol far rientrare lo schema ereditario, ma è sufficiente controbattere che non vi è un solo fatto accertato che possa fare escludere questa armonica cooperazione nucleo-citoplasmatica: cooperazione che il fondatore della teoria dei geni localizzati nei cromosomi, il Morgan, ritiene necessaria per lo svolgimento dei processi differenziativi. Se è così, e tutto lascia ritenerlo, i geni per divenire caratteri debbono agire in cooperazione con il citoplasma, ed è assurdo allora considerare il citoplasma delle cellule germinali estraneo ai processi ereditari.

Gli studi recenti sulle basi strutturali dell'eredità, ci rivelano nei fenomeni biologici i rapporti tra un preformismo di potenze nel loro divenire reattivo, presupposto delle teorie epigenetiche: le violente secolari dispute potrebbero placarsi in una visione di armonia integrativa.

Giulio Cotronei

IL CINEMA
e la sua funzione sociale

(Continuazione della pag. 7)

attrarre un grande pubblico. Bisogna probabilmente inchinarsi a questo fatto, come ci si inchina senza troppo biasimo davanti a forme leggere e non compulsive di ebbrezza, e limitarsi a controbatterne gli effetti in altri settori, del lavoro, dello sport.

Un presupposto della nostra relazione, come si è visto, è che sia non solo desiderabile, ma possibile, e già parzialmente in atto, una tendenza che muove in senso inverso a quella della «autorizzazione» sociale delle masse della civiltà odierna, improntata dalle condizioni della grande industria. Questa tendenza è già oggi visibile nelle industrie più progredite, particolarmente negli Stati Uniti, e risponde, fra l'altro, a esigenze funzionali inerenti al loro lavoro e alla loro produzione. Ma la tendenza si fa sentire anche negli eserciti più ammodernati, nei quali il secondo combattente viene sempre più educato ad agire e determinarsi secondo criteri *individuali e sociali*, e non secondo moduli di condotta gregari e automatici. Se si pensa che una parte così grande delle nostre istituzioni, e insomma della nostra civiltà, è nata dalla guerra e per la guerra, e dalla guerra (in atto o possibile) è tutt'ora, quanto meno, condizionata, si vedrà come sia notevole l'importanza di tali sviluppi.

Camillo Pellizzi

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **“IDEA”**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 29 – ROMA, 16 LUGLIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

L'UOMO CAOTICO

Nessuno di noi, la prima volta che conobbe una delle più rilevate antinomie, quella che grida nel « video meliora proboque, deteriora sequor », non rimase colpito dalla epigrafica sincerità della massima. Tutta la nostra vagante inquietudine, il nostro scontento, la melanconia conseguente, trovavano l'espressione adeguata a circoscrivere lo stato d'animo del più amaro disinganno. Il disinganno di sè stessi.

Come dunque spiegare il fatto che dopo aver accettato quel verdetto, l'uomo del nostro tempo si sia dato un canone di vita presupponente il rifiuto assoluto di quell'antinomia, l'emancipazione, le contradizioni e le contrarietà? A spiegarlo quel fatto, bisogna richiamare alla luce non fumosa della propria coscienza la più profonda forse delle inclinazioni umane: quella per cui l'uomo vuole e pretende di portare in se stesso il punto unico di equilibrio della volontà. Tutta la morale del paganesimo genuino traccia e ritraccia il precetto di non cercare fuori o al di sopra di sè quel punto di equilibrio. Tutto l'orientamento moderno, meno sincero e più pagano, rifiuta l'antinomia antica, e si dà ad affermare l'assoluta autonomia dell'uomo. « E' lui, l'uomo, che proclama le sue nuove leggi su quanto deve o non deve fare. Suo organo legislativo è la sua ragione individuale, che ripudia ogni estraneo potere legiferante. L'organo esecutivo, è la sua libera volontà, se ancora l'uomo autonomo riconosce una libera volontà ». Quanto al potere giudiziario non è il caso di parlarne, dato che l'uomo autonomo non può commettere il male, e quindi nè delitti nè pene possono macchiare e umiliare una attività in cui lo spirito è sempre pronto e la carne mai inferma.

Rigettata l'antinomia, l'uomo autonomo senza dirselo quasi mai chiaramente, giunge a questa conclusione che diviene la bussola della sua vita. « Nulla è vero, tutto è permesso ».

Chi non sente ai nostri giorni dall'altoparlante invisibile questo invito esaltante?

Non è a credere che dell'uomo autonomo esista un tipo solo. Una differenziazione proposta segnala tre varietà. C'è l'uomo autonomo in cui prevale il dogmatismo morale. « Costui si conforma a principi determinati che si sforza di osservare con più o meno energia e con risultati più o meno soddisfacenti ». C'è invece l'uomo a disposizioni dinamiche, che predilige una « sorta di dinamismo sperimentale, entro il quale egli può compiere anche atti eroici, il più spesso solamente eroidi, spesso tragici, quando non sono tragicomici: atti tragici quando la vita è sotto il dominio di una passione deprimente e non verso un entusiasmo che esalta; tragicomici, quando il risultato dell'esperienza si dimostra banale e triviale e meschino rispetto alle forze morali messe in azione ». Vi ha poi l'uomo autonomo a tendenze visionarie, il quale si dà a praticare una specie di morale neognostica. La schiera degli antroposofi, dei teosofi, degli spiritisti, dei neo buddisti, raccoglie i suoi adepti tra codesti visionari.

Tutti costoro, a qualsiasi tipo appartengano, hanno in comune una originalità, unica a fare la propria apoteosi. L'autoteosi è il dato fondamentale del clima che essi creano attorno a sè. E' un cielo il loro che ha un solo astro ch'è sole, luna, pianeti, orse, e galassie. Scoprirete la loro fondamentale ingenuità a vederli con quale sapiente liturgia regolano il proprio culto. Lo statico, il dinamico, il visionario sono sempre prostrati davanti a sè stessi « Nulla è vero; tutto è permesso », enunciato per gli altri si congela in questo opoftegma: Tutto è lecito all'unico vero.

Naturalmente una certa scaltrezza sociale li ha abituati a mutar formula secondo le circostanze. C'è il tipo che rappresenta « la morale del gilet bianco ». Una morale vuota, superficiale, o rilevata con cartapesta. La bianchezza immacolata del gilet bianco viene mantenuta con il sapone « Onore ». Sulle loro labbra troverete sempre l'appello all'uomo d'onore. Azioni, gesti comportamenti non hanno alcun valore in sè, purchè siano ricoperti dal gilet bianco.

La stessa scaltrezza sociale, qualche volta suggerisce un altro assioma: « Resta fedele a te stesso ». « Ma quando si è se stessi? » Chi conosce gli uomini sa quel che pochi sanno: che raramente la personalità di un uomo coincide con la sua attività, che questa personalità si svela con trasparenza nei nostri atti solo in casi straordinari. Chi si occupa di criminali non ignora che la loro anima vicino ad acqua glaciale può avere delle correnti di acque calde, e chi conosce gli uomini d'*élite* sa che presso onde cristalline dell'anima possono sorgere strane e incomprensibili eruzioni fangose.

Quando siamo noi stessi?

Da quanto siamo venuti dicendo una conclusione par lecito trarre: l'uomo autonomo è uomo caotico. Caotico perchè rifiuta l'antinomia fondamentale per attingere un'autonomia che è di suo diritto. Caotico perchè quel rifiuto presuppone lo spegnimento di ogni voce intima di sincerità, lo specchio che non altera i nostri veri tratti e ce li propone e ripropone per non farci perdere il vero senso di sè. Caotico di fronte alle inevitabili sconfitte, al rodìo dei vizi, agli stimoli della passione, innalza l'insegna del cinismo che è il segno della resa.

Un censore dell'umanità l'uomo autonomo, e non un censore dell'uomo: ecco l'ipocrisia dell'uomo autonomo che dice di buttarsi ad ogni momento dal picco scosceso della sincerità e scivola invece piano piano sul pavimento dove ha disposto cuscini di seta e di piume.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

UN LEONE SEDUTO

Ricordate quella pagina del Giambullari, in cui descrive la vicenda fortunata di Romano Lacapeno? « Era nato in Armenia d'una stirpe sì bassa e vile, e oltre a questo, cotanto povera, che nessuno avrebbe creduto mai, non solamente che ei dovesse un dì venire a lo imperio, ma nè avere ancora luogo alcuno nella corte, se non forse a' servizi vili e convenienti a un contadino ». Ma la fortuna che piglia a giuoco le cose nostre, del Lacapeno fa un Drungario, un grande ammiraglio, poi un Basilopatro, cioè un padre putativo del re, e poi un Cesare.

La fortuna...

Ma codesta mutevole dea volle prima da Romano Lacapeno un attestato di coraggio. Ecco che gli fa scoprire un leone tra le canne. Tutti fuggono. Lacapeno invece gitta la cappa tra le branche della fiera e poi le tira con la spada sulle giunture di dietro, sì che la fiera non potendosi più reggere, « rimase a sedere in terra ».

Questo leone seduto, di tutta la « Storia d'Europa » del Giambullari, è figura indimenticabile. Non so perchè molti grandi personaggi, mi par somiglino a quel leone seduto, dignitoso, possente, nobile, ma con le gambe rotte, sì che può ruggire ma non muoversi, e anche un bambino, purchè a un passo di distanza, può aver ragione di lui.

Il guaio però è che nessuno vuole stare ad un passo di distanza dal leone: troppo lontano! Così il desiderio di tutti è quello di approssimarglisi tanto da poterne essere azzannati.

Tremare vicino al potente... che passione!

L'OCA GEOMETRA

Un bello spirito, avendo osservato il volo a triangolo delle oche in cielo, si rammarica che nessuna oca geometra non abbia pensato a lasciarci una memoria scritta sulla meccanica volante. « I triangoli di oche ondulano come banderuole, il che rende sensibile la lotta delle forze. Da un lato il vento cola come l'acqua; dall'altro la folla di forme invariabili si ordina col movimento stesso, ciascun individuo scivola nel solco del vicino dove felicemente trova la sua forma ancora disegnata ».

Fin qui non ci resta che ammirare questo attento osservatore. Ma perchè poi perdersi nelle analogie? Questa: « L'uomo canta press'a poco come le oche volano; perchè cantare è lanciare un suono nel solco di un altro, in modo da profittare di una ripiegatura d'aria favorevole; e cantar falso invece, è urtare contro ciò che dovrebbe portarlo. Più evidente ancora: se una folla canta, ogni voce s'appoggia sulle altre e perciò si fortifica... Così la felicità di cantare in coro non ha limiti: apre assolutamente il cielo ».

Le oche che volano a triangolo e gli uomini che cantano in coro sono davvero così simili?

Forse l'analogista ci avrebbe convinto di più se con quei triangoli di oche che « ondulano come banderuole », si fosse ricordato che una comparazione più congrua gliela poteva suggerire un certo costume politico. Il vento, la lotta per scivolare nel solco del vicino, la lotta delle forze come ci richiamano quella meccanica volante.

L'unico divario è nell'invariabilità delle forme. Le oche sono invariabili, ma gli uomini sono mutevoli.

AMMIRAZIONE

« Contro l'ammirazione — scrive Alain — io non vedo che l'ammirazione. Il nome di Semiramide dice ancora qualcosa; il nome di Esopo dice di più; il nome di Socrate ancora di più. Il popolo in tempi di sventura e d'ingiustizia seppe ricordarsi dei Santi, e cioè di uomini poveri, e che evidentissimamente spregiavano un certo genere di gloria... I potenti, in fondo, non sono mai lodati per la loro potenza; ma la leggenda li salva, quando li salva, attribuendo loro virtù di saggi e di poveri».

Ecco una buona riflessione storica soprattutto per coloro che hanno il compito di compendiare gli avvenimenti rimasti nella memoria degli uomini, in insegnamenti per i giovani. Non si tratta di falsare la storia ma di dare giusto rilievo al fatto che l'umanità per ammirare ha bisogno di purificare. La leggenda allora assume un altro significato da quello che comunemente le si riconosce e che consiste nell'alterare i tratti del personaggio per offrirlo alla fantasia, sempre avida di colori e dimensioni. La leggenda è il filtro che la coscienza morale costruisce per purificare ciò che allo stato impuro non può ammirare. E' l'esigenza di vedere nell'uomo che si conquista un nome, una altezza spirituale che sorpassa la comune misura. La saggezza, il distacco, la povertà sono l'unico piedistallo su cui vuol vedere assiso il suo eroe. E quando la storia non ha materiale per questo piedistallo, la leggenda lo crea e lo scalpella.

Così la leggenda non è una malattia dell'immaginazione ma un farmaco dell'anima.

Varius

PRINCIPI E METODI DELL' U. N. E. S. C. O.

“Obiettività„ della storia

In questi ultimi tempi, a proposito dell'iniziativa presa dall'Unesco di scrivere una storia dello sviluppo scientifico e culturale dell'umanità, è tornata agli onori della pubblica discussione un problema che finora era rimasto limitato pressochè soltanto a specialisti, quello della « obiettività » dello storico e della opportunità o meno di scrivere una storia siffatta. Argomenta qualcuno che, non essendo attingibile l'obiettività nella narrazione degli avvenimenti umani, il meglio è non spendere forze e tempo in un'impresa compromessa in partenza. A chi pensa così appare ancor meno commendevole il proposito dell'Unesco, che alla ingenuità di volere una storia « oggettiva » e « spassionata » aggiunge l'altra di volerla attuare con la collaborazione, mancante di pensiero e di sentimento unitario, di varie persone; dell'Unesco il quale essendo mancato all'unico compito che, a giudizio del Croce, poteva giustificare la sua esistenza — la coscienza cioè di « essere una istituzione del mondo occidentale, che ha la sua legge nella libertà e con la libertà compie tutto il suo enorme lavoro e ripugna da ogni soluzione che gli si presenti da accettare bella e fatta » —, dovrebbe rassegnarsi a rimettere il mandato, per omaggio spontaneo al mondo della libertà, decretarsi volontaria, bellissima morte, da rimanere esemplare.

Non mi attardo a precisare i compiti dell'Unesco, avendolo già altri fatto; e neppure a dire come quell'istituto, sorto quattro anni addietro con grandi disegni e più larghe speranze, è venuto man mano alleggerendo il suo bagaglio di iniziative e di propositi, ma non ha mai abdicato al suo compito fondamentale, che è appunto quello, conforme al pensiero crociano, di difendere la persona umana e le esigenze della libertà; e che perciò lungi dal decretarsi da sè una morte onorata, esso dovrà, a nostro avviso, svolgere tutto il suo programma consistente nella difesa e nella diffusione della cultura, nella protezione delle opere e delle raccolte d'arte, di monumenti archeologici, di archivi e di biblioteche, nell'avviare intese fra studiosi di tutti i paesi del mondo, nel realizzare la collaborazione internazionale, al di sopra delle barriere e delle mintelligenze nazionali, spesso lesive della libertà dei popoli e del moto spontaneo di un popolo verso l'altro, nel facilitare scambi di idee, di uomini e di studiosi, dai quali la cultura non può non derivare vantaggio.

Mi sia consentito, invece, di dichiarare brevemente che la storia generale dell'Unesco non mira ad imporre, con metodi più o meno suadenti ed accetti, concezioni o ideologie, direttive o « tavole di valori ». Non intende essere una pagina di pedagogia politica e neppure vuole atteggiarsi a maestra. Se i primi ideatori di essa potettero, in un certo senso, intendere quella storia come una rielaborazione di millenni di vita passata per spremerne un succo che servisse ad orientare i popoli nel senso della collaborazione fra loro, che del suo contrario, è certo che gli « esperti » di oggi e gli studiosi che saranno domani chiamati ad attuare l'ambizioso disegno di una storia cosiffatta, sanno chiaramente — per dirla con espressione cara al Croce — che « il mondo della cultura che è libertà », vuole « scegliersi da sè, volta per volta, i suoi maestri e i suoi compagni ». Tanto lo sanno, che un comitato di tecnici, nei quali erano rappresentanti di sei stati occidentali — fra i quali l'Italia —, chiamati a discutere il progetto della storia delle conquiste scientifiche e culturali della umanità —, non hanno dubitato un istante di bocciare il proposto « manuale scolastico », che, appunto perchè tale, avrebbe costituito, quando si fosse davvero attuato, una imposizione venuta dall'alto, un modello unico, da servire per tutti i popoli di qualsiasi livello civile, di qualsiasi dottrina politica, di fede o razza o religione. E fu dietro proposta della delegazione italiana, che nel congresso dell'Unesco, testè svoltosi a Firenze, venne respinta l'altra proposta di una sintesi in un volume — riduzione dell'opera principale in sette volumi —, che poteva forse piegarsi a servizio di determinate ideologie o della boria nazionale di questo o quel paese.

Bocciato il « manuale », bocciata la « sintesi » storica, rimane unicamente il proposito di scrivere la storia del progresso scientifico e culturale della umanità, in sette volumi, mediante la collaborazione di studiosi e specialisti di ogni parte. Il programma di questa storia, qual'è stato presentato al congresso dell'Unesco tenutosi di recente a Firenze, può non essere perfetto e definitivo. I compilatori di esso lo sapevano, ed avvertivano esplicitamente che i riferimenti e le « voci » avevano valore esclusivamente indicativo, ed esso poteva e doveva essere ritoccato, dietro migliore maturazione ed in armonia con lo sviluppo del lavoro.

E a proposito di quella storia potrebbe, dunque, ritornare la domanda: « imparzialità » o « passionalità »?

Che vuol dire « imparzialità », « obiettività »? E' la domanda che, a non dir di altri, rivolgeva a sè stesso il Salvemini, nella prefazione di uno dei suoi più battaglieri volumi di storia contemporanea. Vi sono, dice il Salvemini, scrittori i quali si ritengono sinceramente convinti di essere imparziali, obiettivi, « scientifici » e respingono come erronea ogni opinione che non concordi con la propria: a questa categoria appartengono il Bellonci e gli storici semplicisti, forniti delle doti di Dio onnipotente. Ve ne sono altri che pretendono di essere « imparziali », perchè sono pronti a concordare con chiunque non si trovi d'accordo con loro: sono i cercatori del facile successo, che vanno alla caccia di argomenti da essi trattati conforme all'attesa del momento, alla corrente politica, ecc. Vi sono poi i lupi vestiti da agnelli, gli agenti della propaganda, che si vantano di essere senza pregiudizi, e che sembrando imparziali, tendono e spesso riescono ad ingannare i semplicisti e gli scrittori senza spina dorsale. Vi sono, infine, scrittori che convinti di non essere Dio onnipotente, ma ben sapendo di non esser neppure lupi in veste di agnelli, o volgari opportunisti, ammettono francamente di poter divenire parziali, ma ad evitare questo pericolo si documentano ampiamente ed onestamente su quanto si apprestano a trattare.

Potremmo continuare nelle esemplificazioni. Ma non è forse necessario. E' questione d'intendersi, dunque, sul concetto dell'imparzialità. Certo è che un atteggiamento imparziale di fronte alla verità e all'errore è inimmaginabile per uno studioso, anzi per un uomo probo. Bisogna scegliere fra l'uno e l'altro. Può talvolta mancare o essere difettosa la documentazione che conduca a conclusioni definitive; ma quando si è raggiunta una conclusione, non vi possono essere due verità differenti su un dato fatto. Se un'affermazione è vera, quella contraria è falsa. L'imparzialità in questo caso sarebbe l'illusione del semplicista, o il camuffamento dell'opportunista, o la vanteria del disonesto.

I « tecnici » dell'Unesco e i compilatori della storia delle conquiste scientifiche e culturali dell'umanità ritengono di non essere nè semplicisti (sia consentita questa presuntuosa affermazione), nè volgari opportunisti, nè consapevolmente disonesti e ciurmatori. E questo dovrebbe essere sufficiente per far riguardare con simpatia e con fiducia il loro lavoro. Nè ha ragione di essere il timore, ch'è in alcuni, che iniziatori e collaboratori scriveranno la storia secondo una precostituita « scala » o « tavola di valori ». Essendo, iniziatori e collaboratori, degli uomini di studio, abituati alla severità del metodo, troveranno proprio nel loro abito mentale e nella loro abituale probità scientifica la remora, e vorrei dire il modo di preservarsi da volgarità e da banalità del genere. E siccome quella storia sarà diretta non ad un branco di grossolani e di analfabeti, ma ad un pubblico desideroso di apprendere e di sapere, il lettore avrà di per sè abbastanza giudizio per distinguere fra l'importanza del fenomeno della diffusione del jazz nel mondo e quella, ben più notevole, del diffondersi di fenomeni di alta spiritualità quali ad esempio il cristianesimo, il diritto romano, la rinascenza, ecc.

Tornando all'Unesco, prendo nota dello « sdegno » del Croce di fronte al tentativo unescoto di « risolvere delicatissime questioni di vita mentale per mezzo del metodo delle votazioni delle maggioranze ». Ma sia lecito osservare anzitutto che a formare quelle maggioranze portano spesso il loro voto uomini che nel proprio paese d'ordinario rappresentano, il meno inadeguatamente, gli interessi della cultura e del sapere. E poi che se il metodo delle votazioni e della maggioranza è un peculiare inconveniente delle libere istituzioni democratiche, queste, malgrado quello ed altri inconvenienti e pericoli, sono, mi piace dirla col Salvemini, le sole sotto le quali può vivere un uomo che intenda essere responsabile delle proprie azioni e che sia fermamente deciso di non essere ridotto da nessuno allo stato morale ed intellettuale di una vacca.

Raffaele Ciasca

NON MANGIARTI IL CUORE
DI ANGELA PADELLARO

Diremo subito che appena uno scrittore italiano è scoperto da uno straniero o ottiene, al suo primo apparire all'estero, i più sperticati consensi dei critici d'oltralpe noi ci mettiamo in istato di diffidenza e di allarme. Perchè? Perchè troppe e badiali sono state le sviste, le confusioni e le superficialità che, in questi ultimi anni, — anche per ragioni di passione politica — gli stranieri hanno palesemente dimostrate sul nostro conto e sui vari valori letterari della nostra terra. Non staremo a far nomi per evitare polemiche; ma i lettori intelligenti e provvisti sanno già di che cosa si tratti.

Il romanzo della Padellaro, perciò, presentato dal grande filosofo esistenzialista francese Gabriel Marcel all'attenzione degli Italiani ci tenne, prima di leggerlo, in sospetto. Ma, a lettura finita, abbiamo dovuto dargli ragione: se non, proprio, una Caterina Mansfield, che d'altro canto la letteratura inglese presenta con contorni ingranditi, una scrittrice di formidabile pensiero e di grande penetrazione analitica nei problemi dello spirito e della vita, ci sta d'innanzi; e ci pare quasi impossibile che, a ventotto anni, una donna abbia potuto discendere negli abissi dell'anima umana ed estrarne, con tanta limpida fede ed esemplare chiarezza, il senso e spiegarne, con sì accorta originalità, il mistero.

Un filosofo francese, di cui non ci sovviene il nome, disse: « *si nasce soli perchè si muore soli e non c'è nulla da fare* ».

Verità tremenda, che inaridisce tutte le fonti dell'idealismo e della speranza, che polverizza ogni sentimento e ogni credenza e toglie la possibilità di una comprensione e di una collaborazione spirituale sulla terra. Ecco il punto di partenza del romanzo della Padellaro.

ANGELA PADELLARO - « *Non mangiarti il cuore* » La Medusa degli Italiani - Mondadori.

Alessio, il personaggio dominante di tutto il lavoro, è, come lo definisce la stessa autrice, « *un cuore analitico* », vale a dire, uno di quegli esseri spietati con se stessi e con gli altri, che vogliono rendersi conto e ragione del perchè del come e del quando delle cose e risalire alle cause e discendere agli effetti; uno di quegli indagatori perenni e pervicaci della natura, dei pensieri, dei caratteri, alla ricerca ossessiva di una verità assoluta, che è impossibile scoprire, perchè non esiste. A furia di ricercare questa verità si giunge al pessimismo, al nichilismo, alla negazione dei valori ideali della vita: e Alessio vi giunge, dissolvendo attorno a sè tutti gli affetti, tutte le amicizie, tutti gli spiriti che gli si accostano, anche per salvarlo, anche per trarlo fuori dall'arido cerchio delle sue concezioni. Un temperamento simile ha già, fin dall'inizio preclusa ogni via alla convivenza umana. Eppure incontra donne capaci di offrirsi in olocausto alle sue esperienze corrosive: un'amante (*Isabella*), che abbandona il marito illudendosi di poter dare a questo giovane la felicità di un amore gaudioso e mondano; la moglie (*Anna*) che procura, lo intuisce, lo attende con semplicità di amore. Di fronte a queste figure preminenti stanno altre due figure, in contrapposizione. Bernardo e Francesca, si sono sposati per elezione, ma l'incomprensibilità dei caratteri, e sopratutto dei loro mondi spirituali, è già manifesta sin dai primi anni del matrimonio. Bernardo incarna il tipo dell'idealista irriducibile; è un essere che vive assolutamente fuori della realtà tutto isolato nel suo ottimismo, tutto acceso da una febbrile ansia metafisica di bontà e di altruismo, che, logicamente, richiede il sacrificio della personalità di Francesca e la sospinge, alla fine all'abbandono del tetto coniugale. Il lavoro si risolve col ritorno di Alessio all'amore di Anna; ma quale travagliato tumulto di pensieri, di affanni, di dubbi ha dovuto affrontare l'uomo che bruciava col suo pessimismo tutte le illusioni e le credenze degli altri. Come abbia fatto a superarlo? Una forza divina interviene a sciogliere il tragico nodo delle sue amare speculazioni: la grazia. Egli è già sull'orlo della disperazione; già pensa, immagina, decide di sopprimersi. Che cosa lo soccorre nell'atto in cui sta per effettuare il delittuoso proposito? La grazia. Bisogna leggere queste pagine per rendersi conto della redditizia efficienza della scrittrice nel figurare e nel trascrivere un così difficile quadro in cui la verità e il sogno, il magico e il terrestre, l'umano e il sovrumano, si risolvono in pathos e in esemplare trasfigurazione di verità vissuta.

« Qualcuno aveva mutato corso al suo destino strappandolo con violenza a se stesso. La disperazione non gli apparve più come triste necessità dell'uomo, muro insormontabile. Il margine tra la follia e la morte, prima tanto stretto da essere invisibile, ora si allargava, si allargava e l'una non vedeva l'altra. *La grazia edifica su fondamenti umani*, gli era stato detto una volta. Ma ogni fondamento umano era stato distrutto in lui. Chi dunque aveva donata la propria umanità a lui, perchè la grazia lo riedificasse tutto? Un'altra creatura, un'altra carne era diventata una con la sua: *E saranno due in una stessa carne.*

Nella lista delle grandi parole in cui egli per beffa aveva ogni giorno aggiunto un nome nuovo e in ultimo i più santi e venerati, aveva dimenticato la grazia. Ed essa ora veniva da mediatrice e faceva il cielo vicino alla terra. Era pieno di stupore per l'immeritata generosità, gli sembrava impossibile che le cose potessero sorridergli ancora e non si ergessero ostili a minacciarlo ad accusarlo. Ed era veramente un miracolo d'amore che gli fosse concesso ancora di veder sorgere un'alba, di vedere il tempo ridisegnare le sue prespettive per creare il giorno. Sperimentava la dolcezza di una volontà che aveva sempre irriso e l'indulgenza e il rispetto che ha la vita anche per le sue creature più irrispettose e più ribelli ».

Il lettore è invitato a continuare, per conto suo, nel libro. Qui lo spazio ci impedisce di trascrivere oltre. Anche perchè i testi bisogna seguirli integralmente. Il frammento non sarà mai sufficiente a dar l'idea dell'insieme. Dato il lavoro di scavo inesorabile dentro il dramma interiore del personaggio, ogni particolare è innestato nel congegno organico di tutta la concezione e di tutto il construtto; tanto più in una tessitura narrativa in cui stile, argomento, e struttura sono orchestrati con singolare commistione d'impasto, ora lirico, ora raziocinante, ora analitico, ora sintetico, ora descrittivo, ora psicologico, non senza riflessi surrealistici, romantici ed esistenzialistici.

Come Angela Padellaro sia pervenuta ad un amalgama vivo di questi vari elementi è da spiegare soltanto con la prepotente personalità della scrittrice, non certo ignara delle esperienze narrative italiane e straniere del nostro tempo. Ma c'è un'altra virtù in lei, una virtù nativa, ricca di sensibilità e ammaestrata dal dolore. Qualche cosa di autobiografico, nel senso più alto e più lato della parola, si avverte nella compagine dell'opera. Quel tanto di autobiografico, cioè, che permise al Flaubert di affermare: « *Madame Bovary c'est moi* ».

Abbiamo accennato a riflessi esistenzialistici. Che non si corra, per carità, col pensiero al Sartre. L'esistenzialismo della Padellaro è di natura spirituale, e vorremmo quasi dire mistica, di quella natura cara al Marcel. Da ciò si spiega l'ammirazione del filosofo francese per la nostra autrice. Un esistenzialismo, infine, che vuol cogliere, non l'irrazionale abulico della realtà; sibbene il fluttuante complesso spirituale e psichico nei rapporti della realtà.

I problemi che la Padellaro affronta sono imponenti: ella fa il processo al dritto e al rovescio di tutte le situazioni dello spirito umano rispetto a se stesso, rispetto alla vita, rispetto a Dio. Quistione grossa; che, naturalmente, impegna la scrittrice in duri cimenti. Tra questi, il più duro di tutti, quello di romanzare una materia assai ribelle alla narrativa e più adatta alla speculazione dialettica o all'intuito lirico. Infatti prevalgono nel racconto gli elementi dialettici e gli elementi lirici. Gli stessi personaggi, dovendo servire da portavoce delle idee, dei dibattiti, dei contrasti intellettivi e psichici della scrittrice, hanno assegnato quasi una parte per ciascuno: Alessio (l'*analitico pessimista*) Bernardo (l'*utopista*) Isabella (la *femminilità gioiosa*) Anna (l'*innocenza fiduciosa*) la signora Spiga (la *mondana illusa*) Francesca (la *mediocrità impaziente*) ecc. ecc. Ne risulta un libro di grande apporto spirituale e filosofico; ma di limitato sviluppo realistico. Tutto serve da cornice al dramma dell'anima. L'azione è scarsa. I fatti sono più riferiti che svolti. I bisogni fisici dei personaggi annullati. La fisiologia non interessa la scrittrice; i corpi, nella loro terrena concretezza, sfuggono alla sua indagine. Che importa?

Certo non vogliamo assegnare limiti e temi; ed è giusto che ogni artista si scelga da sè il mondo e il modo dell'arte sua. Ma tener conto che, nella vicenda terrena, l'anima è incarcerata in una schiavitù di vene e sangue è necessario. In questo senso, il personaggio meno distaccato dalla realtà è quello della signora Spiga. Comunque, il dramma al quale la Padellaro ci fa assistere è quello delle anime in dissassociazione, con la fatale conseguenza della solitudine e dell'isolamento: il dramma della incapacità costituzionale degli uomini a rendersi conto dell'umanità altrui; il dramma feroce degli egoismi che può raggiungere la inconsapevolezza e l'assurdo persino nel congegno etico della giustizia. Ciò che dice Alessio al giudice, innamorato di Isabella, è impressionante nella sua acutezza introspettiva. « *Giudicare ed essere obbiettivi è contraddizione in termini* ». E' vero. Questa scrittrice ci turba. Troppa intelligenza, troppa lucidità, troppa malizia. Avrebbe tutte le doti per negare i valori della vita. Essa è Alessio; ma è nello stesso tempo un po' Bernardo. Si compensano in lei gli urti tra il sofisma e la metafisica. Si compensano attraverso il sentimento. Il sentimento la solleva sino alla fede. Crede nella grazia, crede in Dio. E' la sua salvezza. Quando avrà acquistato il pieno possesso della tecnica costruttiva del romanzo e il senso dell'autonomia dei personaggi, osservati pure nel *martirio* dei loro corpi, e non soltanto delle loro anime, ci darà sorprese diverse e maggiori. Intanto, sa scrivere e il suo lirismo è di timbro puro, checchè ne pensino i buongustai del ricettario grezzo o del « *troubar clous* ». Ecco un brano di esemplare trascrizione:

« Aprì i vetri e guardò fuori. Il vento era caduto, e in quel chiarore la luna si era messa a disegnare sicura come su un foglio pulito. Disegnava le facciate delle case di fronte con vaghi contorni, lasciando abilmente in ombra le vecchie scrostature o gettandovi un raggio più mite per coprirle, spalmava una luce leggera sui panni stesi ad asciugare mossi dal vento, sì che parevano agili ballerine con abiti candidi; faceva increspare l'acqua della fontana giù nel cortile. Le foglie dell'albero sotto quel chiarore sembravano piccole mani d'argento. Fremevano tutte insieme quelle manine nella notte e le loro piccole ombre danzavano rapide e leggere sul chiaro muro di fronte. La notte aveva cancellato il mondo di sempre; ma ecco ora la luna lo ridisegnava a modo suo, tutto bianco e nero più pallido e vago... ».

Sa scrivere. E sapere scrivere è ormai una virtù ch'è passata di moda, anche fra i letterati di grido.

Giuseppe Villaroel

Dino Caruso Disegno

Su alcuni enigmi belliani

Potrà sembrare assurdo ai molti ammiratori dell'opera vernacola di Giuseppe Gioacchino Belli, pure il grande poeta romanesco crebbe nell'ambiente incolore e monocorde del neoclassicismo allora imperante. Diremo più: vi si nutricò, prendendovi parte attivissima (fu, com'è noto, tra i fondatori dell'Accademia Tiberina) e vi coltivò le proprie amicizie, da Pietro Ercole Visconti al canonico Gelli, dal conte Giulio Perticari al Melchiorre Missirini, ad Antonio Coppi. Maggiormente arduo, di conseguenza, lo stabilire — primo di una lunga serie di quesiti a catena — come dalla morta gora accademica si passi all'impetuoso torrente dialettale. Quesito che, meglio tradotto in altri termini, potrebbe venire così formulato: quando sorse, in che maniera si manifestò nel Belli il desiderio di « lasciare un monumento » di quello che era la plebe di Roma ai suoi tempi?

Silvio Negro, ad esempio, risponde con un'altra domanda; e s'appoggia, a convalidare la propria tesi, sopratutto ad un passo del *Journal du voyage* dello stesso Belli, che, in visita a Milano, nell'autunno 1827, appena alzato leggeva il Porta e suonava il flauto. « Come contestare la parte evidente che spetta di questo meraviglioso rivolgimento alla suggestione dell'opera grande di Carlo Porta? » — si chiede Negro, dopo aver asserito che soltanto arrivando al soggiorno milanese del poeta romano, si riesce a trovare traccia « di quel piglio ardito, di quella materia cruda, di quell'efficacia potente, di quella certezza assoluta, che diventeranno presto la sua sigla ».

E sia. Ma, anche dato come risolto tale problema, magari accettando, e con molte riserve, la tesi secondo la quale, galeotta la meneghina musa del Porta, il Belli avrebbe sentito lievitare la propria vocazione vernacola, ci si può legittimamente domandare ancora: il trapasso dall'italiano al romanesco avvenne per gradi, o si operò nell'animo dell'artista un subitaneo sovvertimento? Vi fu, insomma, in questo novello Saulo della letteratura, una folgorazione tale da provocare in lui la cosidetta « frattura »?

●

Chi può dirlo? Di frattura diversa parla invece Giorgio Vigolo, scendendo in profondità nella psiche del Belli: « Certamente una frattura profonda e per molti aspetti drammatica fu nell'erma bifronte del Belli, che da un lato mostrava la faccia con tuba e basette del fondatore dell'Accademia Tiberina e dall'altro la maschera faunesca dell'antichissimo Dioniso popolare. Ma è nella intensità medesima di codesto conflitto interiore, di codesta dialettica sempre alle prese con le eterne, insanabili contraddizioni dell'animo umano e fra esse dolorosamente combattuta e dilacerata, che va ricercato il reale carattere della poesia del Belli. Non già nelle soluzioni unilaterali, come la critica ha troppo a lungo pensato di fare; ma nella presenza sempre attiva di motivi opposti, acerbamente contrastanti nell'animo stesso del poeta, che a tale inquietudine cercava rimedio nella liberazione di un riso rabelaisiano ».

La personalità belliana andrebbe scrutata e studiata al microscopio psicoanalitico; comunque, appare fin troppo chiaro che il poeta, ad un dato momento, è stato portato ad « identificarsi » in quei suoi popolani senza peli sulla lingua, ed ha sentito e — perchè no? — anche provato quel che essi sentivano e provavano. « L'io di quest'uomo — convalida ancora Vigolo — scompare e si propaga nel popolo che lo attornia, come se s'immergesse in un bagno letèo, in un lavacro battesimale in cui dovrà morire la vecchia personalità del letterato arcadico e nascerne l'uomo nuovo con i cinque sensi riconquistati alla vita e alla realtà ».

●

Belli è stato insomma uno di loro, romano sin nelle midolla, felice d'esserlo e orgogliosissimo dei propri natali. *Noi, pe' grazzia de Dio, semo Romani* — ha inciso in un sonetto, e, nella *Introduzione* al poema, ha tenuto a differenziare i romani del popolo da quelli appartenenti ad altre classi sociali, con una potenza analitica ed una visione introspettiva che quasi trascendono le sue stesse virtù poetiche. « I nostri popolani non hanno arte alcuna: non di oratoria, non di poetica, come niuna plebe n'ebbe mai. Tutto esce spontaneo dalla natura loro, viva sempre ed energica perchè lasciata libera nello sviluppo di qualità non fittizie. Direi delle loro idee ed abitudini, direi del parlar loro ciò che può vedersi delle fisionomie. Perchè tanto queste diverse nel volgo di una città da quelle degl'individui di ordini superiori? Perchè non frenati i muscoli del volto alla immobilità comandata dalla civile educazione, si lasciano alle contrazioni della passione che domina e dell'affetto che stimola; e prendono quindi un diverso sviluppo, corrispondente per solito alla natura dello spirito che que' corpi informa e determina. Così i volti divengono specchio dell'anima ».

Questo volgo, egli, segnato col crisma immortale di Roma, ha ritratto magistralmente, di proposito, ravvivando scene ed immagini con le tinte di un'arte irraggiungibile, presentandoci gli ombrosi buoni quiriti in dialoghi serratissimi, combattuti con la arma bianca di una dialettica che spaura. E' indubbio, dunque, che egli del popolo abbia avuto l'anima, perchè il popolo amava e nel popolo trovava l'elemento primo per costruire i suoi capolavori nel giro di quattordici versi.

Cionostante — altro trabocchetto per i superficiali — hanno errato ed errano coloro che hanno voluto chiudere Belli in un'epoca, e vedere nella suo opera innanzitutto un valore documentario; che hanno ciecamente ancorato ai suoi Sonetti le incisioni spesso convenzionali di Bartolomeo Pinelli. « Chi ha creduto — scrive l'Ugolini — di poter ricostruire, storicamente fedele, come da una piatta serie di atti d'archivio, un'immagine piena e compiuta dei costumi del popolo di Roma di quel tempo, attraverso i sonetti del Belli, ha dimenticato di avere di fronte un'opera d'arte, in cui la realtà, anche se volutamente perseguita, riceve un'interpretazione o una trasfigurazione soggettiva a seconda della maggiore tensione poetica attinta. E ancora, nella scelta dei materiali per le sue creazioni, il Poeta è tratto a sottolineare quello che più tipicamente colpisce la sua fantasia o trova maggiore rispondenza colla figurazione ideale propostasi o col proprio temperamento estetico. La Roma dei *Sonetti* non è, insomma, la Roma di tutti « *vers* 1840 » come fu ingenuamente battezzata da E. Bovet; ma la Roma di quel tempo quale si rispecchiò nell'animo di un grande artista ».

●

Nella schietta origine romana, nel conseguente eccezionale temperamento, e nell'orgasmo creativo, nello sforzo compiuto per dare a Roma, e clandestinamente (si badi!), un poema immortale, vanno così ricercate le origini di quel dualismo, tutto proprio dell'animo del Belli, mai in contraddizione con sè stesso, per quanto possa sembrare. « Dualismo — aggiunge Alberto Moravia — che, dopo averlo mantenuto in difficile equilibrio tra gli ardimenti dei sonetti e le tendenze e le abitudini più profonde del suo spirito incerto, doveva, verso la fine della sua vita, risolversi disastrosamente a tutto vantaggio di quest'ultimo ».

In effetti, come spiegare che egli scriveva alcuni dei suoi sonetti più audaci (quelli del « sesto » volume, per intenderci, ed altri compresi nei dodici inediti), proprio in Morrovalle, residenza della marchesa Vincenza Roberti, colei che era stata la *Cencia* del *Canzoniere amoroso*? Strana coerenza, riscontrabile su tutt'altro piano, nella famosa frase, da ricercarsi in alcuni fascicoli di appunti manoscritti: *A Papa Grigorio je volevo bene — perchè me dava er gusto de — potenne di male.*

Davvero erma bifronte dalla quale ci si può aspettare sempre clamorose sorprese. E valga, a dimostrarlo, un ultimo particolare, inedito.

Nel 1840, « in morte di Guendalina Posa Talbot Borghese », egli aveva iniziato un'Elegia in lingua — le prime quattro terzine rifinite, il resto abbozzato — che avrebbe dovuto far seguito a quella, invece compiuta e publicata, ove, « tre lustri » prima, il poeta aveva pianto l'altra inglese, miss Rose Bathurst, miseramente annegata nel Tevere, presso Ponte Milvio.

Quand'io lasciato il mio lieto costume
Cantai, son già tre lustri, in suon di pianto
La bella inglese che perìa nel fiume

inizia appunto, lacrimevolmente, l'incompiuto componimento. *Ah! qual diletto nel vederla morta* — continua più avanti, sempre sullo stesso malinconico tono — *Beati gli occhi che la vider viva!*

E oltre:

Più non sorridon le gote leggiadre
E buio eterno que' begli occhi oscura
Ch'eran pel poverello occhi di madre.

E, quale ultimo appunto, *e preghiam pace — Per quello spirto benedetto e puro.*

Poi, la mano che aveva vergato: *fratelli, su quel tumulo vedete — Come passan le glorie della terra*, vergherà sullo stesso foglio altri appunti, stavolta per dei versi in romanesco, fra i quali l'emistichio che segue:

Lassa sta ch'è ceacca.

Livio Jannattoni

L'autoritratto

E' strano: voi non sapete neppure lontanamente che in un affresco affollato di tante figure caratterizzate con l'evidenza tipica di un tempo ci sia l'autoritratto del pittore: percorrete con l'occhio la grande superficie dipinta compiacendovi del solido impianto compositivo, della sognante prospettiva che s'allunga al centro del dipinto, lasciandovi prendere da quella consumatissima alternanza di gruppi che si commentano a vicenda e nell'insieme commentano l'azione principale; ma intuite che, in certo senso, non siete soli a partecipare alla vitalità della pittura che par si rivolge a voi quasi rovesciandosi tutta intiera nel vostro animo.

C'è qualcuno che, in un dato punto della parete, si è posto quasi da parte e vi sogguarda, talvolta con aria leggermente ironica, quasi a rammentarvi, dopo il primo stupore, che tutto quel ben di Dio è opera umana e precisamente di lui, del pittore che s'è dipinto in mezzo ai suoi personaggi e di tra la folla, con sguardo più vivo e pungente, vi richiama alla storia: alla sua vita d'artista, a quel che avete letto di lui, persino a quelle tante dicerie che i contemporanei amano sempre inventare sul conto dei protagonisti del loro tempo, quasi isolandoli in una aureola di bene e di male, dagli anni in cui vissero.

Una volta scoperto quel viso, la pittura cambia aspetto: accade come in uno spettacolo a cui partecipi qualcuno di nostra conoscenza: fino a che non ci siamo accorti di lui, tutto si snoda ai nostri occhi come opera distaccata dalla vita e vivente in un mondo fantastico; quando, da un cenno del capo, da un moto dello sguardo, ci siamo accorti di costui, l'illusione si perde e ci sembra che anche noi siamo chiamati a partecipare di quello spettacolo non più come osservatori anonimi, pubblico immerso nel buio della platea, ma come attori, con gli altri che non conosciamo, tutti in una stessa finzione scenica. Si rendevano conto, gli artisti, di queste sensazioni? O ponevano se stessi nell'opera propria come si metterebbe una firma, a lavoro compiuto?

Una storia « abbreviata » dell'autoritratto ci illuminerebbe su ciò, mostrandoci che una simile curiosità, pur appartenendo al mondo dell'arte, ha le sue origini in quello della psicologia; ma anche ripercorrendo mentalmente, nel tempo, quelle opere che contengono autoritratti o, più semplicemente, rievocando ai nostri occhi i vari autoritratti incontrati, qualche nota gustosa ci vien fatta, sui rapporti tra vita e arte, autobiografia e creazione fantastica.

Da studenti sentimmo dire che nella raffigurazione che riempiva lo scudo colossale della Athena Parthenos, l'idolo colossale che Fidia eresse nel suo Partenone, c'era l'autoritratto del grande scultore-architetto e già lo indicavano i « Ciceroni » di Atene che conducevano gli stranieri, più fortunati di noi, ad ammirare il colosso superbamente eretto in fondo al tempio, e ancora intatto. Ma, a voler risalire nel tempo, si troverebbero testimonianze numerose di autoritratti nell'arte egizia, quando gli architetti sapientissimi, dopo aver costruito con geometrica perfezione le piramidi o i palazzi dei Faraoni, scolpivano la loro immagine, come firma, alla base di una colonna o tra i fiori di loto di un Capitello gigantesco.

Ma a noi importa più ripensare alla completa dimenticanza di questi fatti istintivi (che vivificano la firma consegnando alla prosperità addirittura la immagine dell'artista) via via che, dalla decadenza dell'arte romana, dopo i fulgori dell'arte bizantina, si giunge a quel caotico agitarsi di linfe nuove dell'arte pre-romanica: quando si rimescolarono e si combinarono in strani innesti le civiltà più lontane, donde, più acuto e sensibile sorse il gusto medievale in un completo rinnovamento di valori. Ricordiamo allora la nostra lieta meraviglia d'aver ritrovato l'immagine dell'artista tra i girali d'un portale romanico, talvolta autenticata dal suo nome o d'aver scoperto nella solenne rassegna di immagini sacre, nelle grandi absidi a mosaico, una figarina umilmente prostrata come un piccolo schiavo implorante: era quello l'artista, colui che aveva composto la grande scena, colui che si raccomandava alle stesse immagini da lui create perchè lo proteggessero.

La sproporzione dell'immagine è l'indice di una gerarchia di valori morali che segna la mentalità di un tempo in cui l'uomo di tutti i giorni era ammesso innanzi alle grandiose e severe figure religiose solo a patto di rimpicciolire la propria statura fino all'inverosimile: fino appunto, a rappresentare l'espressione figurata d'una sigla o di una firma.

Ma se pure possiamo essere convinti che con l'arte del Duecento e del Trecento questa sproporzione andasse gradatamente annullandosi e Giotto potesse figurare già confuso nella folla dei personaggi da lui dipinti, è solo col Quattrocento che l'autoritratto si definisce con chiarezza nel complesso dei valori espressivi. Era, anche questa, una delle più vive testimonianze di quell'alto concetto di sè che l'uomo riconquistò col Rinascimento e la prova certa d'un sicuro possesso del mondo creativo nel quale si inseriva la coraggiosa affermazione di valori umani trasferiti, attraverso la fantasia, nell'opera d'arte.

Ci piace immaginare che, per quella armonica simultaneità di problemi che furono risolti artisticamente con l'avvento del nuovo secolo, il gusto dell'autoritratto fosse contemporaneo alla riscoperta della prospettiva: giacchè, che cosa è, in fondo, l'autoritratto se non un richiamo diretto e volitivo ad un « punto prospettico » interiore, che esiste nell'individualità dell'artista? Come la prospettiva ci illude e riporta la composizione fantastica sul piano concreto della vita ambientale, in modo che ci sembra di poter partecipare alla scena raffigurata, abolendo la parete dipinta, così l'autoritratto è anch'esso un invito a considerare l'opera d'arte come facente tutt'uno con il mondo in cui noi e l'artista viviamo: spesso, anzi, l'autoritratto è lì ad accennare allo svolgersi dell'azione, così come avviene per lo « storico » nei misteri religiosi; egli è sul limite del quadro perchè è sul limite dell'illusione fantastica e come l'artista ha dovuto dipingerlo guardandosi nello specchio così esso ci guarda, distaccando la sua attenzione dall'opera da lui stesso eseguita.

Talvolta la sua presenza sembra drammatizzare la composizione; come avviene nell'affresco della « Predicazione dell'Anticristo », dipinta da Luca Signorelli nella Cappella di S. Brizio del Duomo di Orvieto. Anche se non fossimo influenzati dalla « vita » che di questo artista ci ha lasciato il Vasari (nella quale ce lo dipinge come dotato di singolare energia morale) quest'uomo in piedi con le mani incrociate, con il volto impassibile girato verso l'osservatore, in presenza di quelle sciagure che si scatenano a un passo da lui, (e da lui stesso immaginate) acquista sintomatico valore dalla presenza della figura di Beato Angelico che, accanto a lui, gli mostra con un gesto quello che sta accadendo e sembra richiamarlo alla tragica realtà del dramma umano. La dolcezza dell'Angelico (al quale Signorelli, come si sa, voleva rendere omaggio per avere iniziato la decorazione della Cappella) aumenta la rinascimentale energia di carattere del Signorelli che, per contrasto, si direbbe parafrasando Dante « non muove collo nè piega sua costa ». Qui il pittore è colui che, come narra il Vasari, « essendogli stato ucciso in Cortona un figliuolo che egli amava molto, bellissimo di volto e di persona... lo fece spogliare ignudo e con grandissima costanza d'animo, senza piangere o gettar lacrime, lo ritrasse ».

Valerio Mariani

Luca Signorelli - Autoritratto con il Beato Angelico - Orvieto, Duomo (foto Alinari)

ALL' ACCADEMIA DI VENEZIA

S'è inaugurata a Venezia con intima solennità la Mostra dell'Accademia di Belle Arti nel secondo centenario della sua fondazione.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia fu istituita con un decreto del Senato della Repubblica Veneta il 24 settembre 1750. Ma già dal 1679 la « Scuola » o « Collegio » di pittori esprimeva il voto di erigersi in « Corpo Accademico » e la scuola costituita veniva « protetta » dalla Serenissima con un decreto del dicembre 1724 secondo la secolare tradizione della Repubblica che salvaguardava i diritti dell'antica Corporazione artigiana medioevale dei « Depentori ».

La prima sede ufficiale dell'Accademia fu il « Fontegheto della Farina » presso il Palazzo sansoviniano della Zecca sulla Riva degli Schiavoni, ed ebbe per primo rettore, fino alla morte, Giambattista Piazzetta, a cui seguì, come primo presidente, Giambattista Tiepolo, assistito da due consiglieri: lo scultore Morlaiter ed il pittore Pittoni. Dal 1807 la sede dell'Accademia veniva trasportata nell'antico Convento della Carità dove ancor oggi ha sede in uno stupendo complesso artistico che comprende l'antica «Scuola» della Carità, che fu una delle sei « Scuole grandi » di Venezia, ed una serie di costruzioni di altissimo valore artistico compiuto dal Palladio dal 1560 al 1580.

La mostra celebrativa del secondo centenario dell'Accademia presenta le opere più significative dei maggiori maestri che hanno frequentato l'Istituto. Vi sono esposte opere di Piazzetta, Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Canaletto, Pietro e Alessandro Longhi, Francesco Guardi, Zuccarelli, Zais, Pellegrini, Pittoni, Morlaiter, Canova, Bisson, Matteini, Hayez, Politi, Lipparini, Grigoletti, Zona, Querena, Molmenti, Schiavone, Borsato, Bresolin, Caffi, Casa, Alessandri, Favretto, Milesi, Nono, Ciardi, Ettore Tito e Arturo Martini.

La mostra è stata promossa ed allestita dal Segretario del Collegio Accademico e docente di storia dell'Arte prof. Giuseppe Delogu e dalla Commissione esecutiva presieduta dal professore Guido Cirilli, Presidente della Accademia Belle Arti, e composta da Vittorio Moschini, Giulio Lorenzetti, Nino Barbantini e da Elena Bassi.

Ricordi su Medardo Rosso

Conobbi M. R. negli anni in cui visse a Milano. Allora veniva spesso in casa nostra che considerava amica e dove era accolto fraternamente come egli desiderava e amava. Eravamo — come ci aveva definito lui — in un milanese francesizzato « amis de prima categoria ». Io ero molto giovane allora, ma lo stavo a sentire con affetto e ammirazione, per quell'intuitivo senso dei valori reali che ha spesso l'adolescenza. Era un tipo originalissimo: poteva mutare umore e personalità in modo eccezionale. Un giorno te lo vedevi davanti sciattato, scarmigliato con la cravatta per traverso e parlava irruentemente, frammischiando vari dialetti nello stesso discorso; altre volte invece compariva lindo, tranquillo, e conversava in perfetto italiano, dimenticandosi perfino di pronunciare aperte certe date vocali, come ogni buon piemontese che si rispetti. Egli era infatti nato a Torino il 21 giugno 1858 da Domenico e da una nobile Del Bono. Aveva appreso giovanissimo le prime nozioni artistiche e si era messo a dipingere paesaggi ed interni di chiese. In seguito cominciò a scolpire rinunciando definitivamente alla pittura.

A quell'epoca data « El luc » diventato poi famoso. Si era trasferito a Milano ove, fin dal 1882 espose presso Vercesi opere quali — « Gavroche » « Carne altrui », « La portinaia », « El cantant a spass » « l'Età d'oro » ecc. Gli stessi lavori ed altri figurarono in seguito a Roma e a Vienna e poco dopo a Parigi alla Galleria George Petit, al « Salons des Artistes Français et des Indépendants » suscitando ovunque grande interesse specialmente fra gli artisti e i letterati. Fu con Corot, Degas, Manet ed altri uno dei fondatori del Salon d'Automne. Fece in seguito mostre a Londra e a Venezia.

Nel 1898 al « Salon de la Societé Nationale des Beaux Arts » apparve il « Balzac » di Rodin, il quale come scrisse, oltre molti altri, Louis Vauxelles (Gil Blas del 31 ottobre 1904) aveva largamente approfittato degli insegnamenti di Medardo Rosso e suscitò la vivace polemica sulla questione dell'impressionismo in scultura. Fu allora che Rodin gli offrì il suo « Torso » per averne in cambio la « Donna che ride » (1890). E' interessante ricordare che il « Balzac » di Rodin è opera del 1897, mentre Rosso nel 1883 aveva già modellato la « Portinaia ». Il nostro artista ebbe soddisfazioni nel campo artistico, ma anche numerose amarezze immeritate dovute all'incomprensione e all'invidia. Egli vi accennava talvolta senza rancore, ma con un velo di profonda tristezza; diceva spesso « l'ingiustizia e la cattiveria feriscono tanto più intensamente quanto più vengono dalle persone care, dai fratelli della tua terra: sono ferite che vuoi dimenticare ma che dolgono sempre ».

La sua opera svela una sensibilità fuor del comune, un equilibrio e una sapienza istintiva e un profondo senso di umanità. Si sente guardando le opere del Rosso, che egli ha amato non solamente la sua arte, ma i soggetti che ha plasmato con un senso di devoto amore. Egli fu il primo a far della scultura impressionistica: il suo punto di partenza fu il realismo; ma man mano che se ne liberava, si elevava e migliorava la sua arte; il suo fu un realismo divorato dalla luce. Subì un poco l'influsso della « scapigliatura » lombarda e qualche volta anche della maniera e della tradizione lombarda (il « Bambino malato »), ma la sua fisionomia possente di artista sta al di fuori e al disopra dei suoi contemporanei e la sua opera ha l'inconfondibile impronta del genio. Per lui l'arte era una cosa viva perchè — diceva — « vita ed arte sono una cosa sola, una stupenda sintesi affermativa ». Questo principio di unità che faceva parte del suo essere e della sua natura, culminò nel tentativo di unificare pittura e scultura.

« Ciò che più importa — scriveva a Edmondo Claris, il quale faceva un inchiesta sull'impressionismo nella scultura » è che, guardando quello che l'artista ha tradotto di un soggetto, si possa ristabilire ciò che manca. Nella natura non vi sono limiti, così non possono essercene in un'opera. In questo modo si otterrebbe l'atmosfera che circonda la figura, il colore che l'anima, la prospettiva che la pone al suo posto. Quando io faccio un ritratto non posso limitarlo alle linee della testa, perchè questa testa appartiene ad un corpo, si trova in un ambiente che esercita un'influenza su di lei, fa parte di un tutto che non posso sopprimere. L'impressione che tu produci in me non è la stessa di quella che avrei se ti scorgessi solo in un giardino o ti vedessi in mezzo ad un gruppo d'altri uomini in un salotto o per la strada. Questo solo importa ».

Partendo dal principio che nulla è materiale nello spazio, Medardo Rosso intendeva che la sua scultura non fosse che un nucleo di vibrazioni più o meno rapide, di ciò che erroneamente vien detta materia, che invece l'artista deve impegnarsi di far dimenticare al riguardante.

Si nota specialmente questo senso moderno d'immediatezza nelle sue — « Impressioni d'omnibus » —. La signora seduta a destra, col suo volto triste di cittadina tormentata da mille pene, il personaggio addormentato nel canto a sinistra con il capo appoggiato al divano, sprofondato nel momentaneo e totale obblio dei suoi grattacapi, l'ortolana piantata sul sedile, un po' assopita dalla gioia di riposarsi un attimo, cullata dal dondolio rotolante della vettura: sono tutte figure di una mirabile potenza ed espressione. In altre invece come nel « Bambino malato » Rosso non aspetta che il pubblico si metta a collaborare con lui perchè l'individuo plasmato acquisti nella comprensione, fra lo spirito di chi guarda e dell'opera stessa un significato, ma plasmando la materia l'obbliga a rendere immediatamente il sentimento maturato nell'anima dell'artista.

Anche Houdon e Carpeaux avevano ritratto dei fanciulli ma nessuno dei due seppe raggiungere l'altezza del nostro scultore. Tanto che un critico francese contemporaneo scriveva: « la scultura di M. Rosso è un'arte in cui tutti i tempi si riconoscono, nè capricciosa, nè impacciata, ma viva e indipendente; essa conforta per l'oggi e fa sperare nel domani ». Come la sua arte era il suo carattere: le massime contraddizioni erano in lui. Egli propugnava, ad esempio, un'arte senza compromesso con la monumentalità decorativa e confinata nella sua significazione pratica, e si diceva cittadino di una « patria illimitata » non permettendo che si facesse questione di nazionalità o di regionalismo.

Nato a Torino e vissuto successivamente a Genova, a Milano, a Parigi parlava la lingua e il dialetto di ciascuna città, e spesso, come già dissi, lo faceva nello stesso discorso, ma talvolta adoperava le lingue, a sproposito, in paesi diversi. Ardengo Soffici, che fu un suo grande amico narra come un giorno sbarcassero insieme con M. Rosso a Firenze dove questi doveva fare un'esposizione delle sue opere. Durante il viaggio da Parigi a Firenze forse per distrazione o per l'emozione di rimpatriare, dopo un quarto di secolo di assenza dall'Italia, Rosso si rivolse a Soffici sempre in piemontese, cosa che non cessò di fare, quando i due entrarono in altri argomenti, nè per tutto il tempo che il treno seguitò a correre sul suolo di Francia. Il fatto colpì Soffici, ma siccome lo riferiva alla seconda causa, cioè alla commozione patriottica, quasi lo intenerì. Era però un'illusione e questo bel sentimento dovette ben presto dar luogo a un altro, alla sorpresa, e fu quando, appena arrivati a Torino sentì che Rosso invece di continuare ad esprimersi con la lingua del ritrovato paese della sua infanzia, aveva cominciato a parlare genovese: in un genovese così serrato che nessuno riusciva a capirlo.

« Allora sarà per distrazione — pensò Soffici — del resto tra poche ore saremo a Genova e lì la cosa andrà benone » Ma non erano ancora entrati in quella città che Rosso parlava già milanese con i facchini.

Stupefatto addirittura Soffici si domandò allora che cosa sarebbe avvenuto una volta giunti a Firenze.

A Firenze tirò fuori il parigino e per più giorni non ebbe altra lingua!

Rosso era l'uomo, il quale, magari esasperato dal bisogno impellente, senza un soldo in tasca, noleggiava una carrozzella su cui caricava alcune delle sue opere migliori e si faceva condurre a gran velocità da Parigi al lontano castello di un collezionista, donde ricevuto prima con sorpresa estrema, non riprendeva la via del ritorno senza avere con ragioni irresistibili imposto l'acquisto di uno di quei lavori, da pagarsi subito e con somma non indifferente. Era il tipo — narra sempre Soffici — che, invitato all'esposizione di Dresda, con la solita onesta intenzione da parte degli organizzatori di servirsi del suo bel nome come di un efficace richiamo e nulla più, quando la commissione per gli acquisti se ne stava riunita senza la minima intenzione di pensare a lui, piombava improvvisamente nella sala riposta, tra lo stupore delle persone assembrate e piantato sulla loro tavola un proprio capolavoro, costringeva ognuno a inchinarsi all'evidenza di tanta bellezza e superiorità in confronto di tutto il resto, ed a rendere omaggio alla giustizia, sia pure a denti stretti, comprando, pagando e ringraziando per giunta.

Medardo Rosso

Un giorno a Firenze aveva fatto amicizia con un conservatore di museo: si fece dare un lasciapassare e una mattina, alla chetichella, prima che la galleria si aprisse al pubblico, M. Rosso si presenta ai custodi recando in braccio un misterioso fagotto. Mostra il lasciapassare ed è introdotto. Esplora la galleria, si orienta, trova. I — *Prigioni* — di Michelangiolo sono là, davanti a lui, nella loro grandezza disperata: sono certamente quello che di meglio, anche secondo l'estetica di Rosso, si possa trovare: è proprio quello ch'egli vuole: il meglio, il più celebre. Avanti dunque! E fattosi portare un trespolo apre il fagotto e colloca la sua opera accanto a quella del titano rivale. Il che fatto, Rosso aspettò l'ora dell'apertura; si mescolò al pubblico per osservare l'effetto del colpo inaudito.

E' superfluo dire che quasi nessuno si accorse della verità! E Rosso trionfante sostenne ciò che aveva sempre sostenuto: che, davanti, cioè, alle cose eccellenti di quel colosso, le sue non avevano nulla da temere, perchè « l'arte, quando è arte vera, è sempre la stessa, per variar di tempi e di stili ».

E. Durini

GEORGES BERNANOS

POESIA E POLEMICA

Sono apparsi in Francia, a breve distanza di tempo, *Les enfants humiliés*, l'ultima opera, in ordine di pubblicazione, di G. Bernanos, e una raccolta di testimonianze critiche e biografiche sullo scrittore scomparso da ormai due anni. La coincidenza non poteva essere più felice, perchè i due libri sono in un certo senso complementari.

Abbiamo specificato « in ordine di pubblicazione », in quanto *Les enfants humiliés*, sulla cui fascetta l'editore ha fatto stampare « il testamento morale di B. » fu scritto veramente nel 1939 e pubblicato solo oggi per una serie di circostanze particolari. Nel gennaio del 1940 l'autore aveva affidato l'unica copia corretta ad un amico che ritornava in Francia, e la *Nouvelle Revue Française*, poteva pubblicarne le prime pagine nel suo numero del 1° maggio; questa copia portata sul fronte della Sarre dal Rev. Bruckberger, fu da questi prestata ad un ufficiale superiore, i cui bagagli andarono perduti nella ritirata e non furono trovati che nel 1948. L'editore, tuttavia, è in parte nel vero, perchè B. rilesse l'opera dimenticata e ritrovata già colpito dal male che doveva in breve tempo condurlo alla morte e, autorizzandone la pubblicazione con qualche lieve ritocco di stile, ne confermò lo spirito e la pose a conclusione di quelle sue *oeuvres de combat*, cui si era dedicato negli anni della guerra e negli anni immediatamente precedenti. Ma la vera, ultima parola di B. è nei *Dialogues des Carmélites*, finiti il giorno stesso in cui fu costretto definitivamente a letto, che riprendono un tema che fu già della sua adolescenza, la paura.

Il titolo *Les enfants humiliés* non fu dettato dall'autore, ma dall'editore, cui parve, a ragione, che quello della giovinezza umiliata fosse uno dei temi « secretamente costanti » di questo giornale d'esilio. Tema costante e sotterraneo, infatti, cui si riconducono quasi tutti gli altri e a cui forse dobbiamo un accento nuovo di B., e se non nuovo, espresso per la prima volta in forma così personale, un tono di rimpianto senza conforto della giovinezza — la sua stessa di uomo, forse, quella del mondo, quella dello spirito, età meravigliosamente pura, viva e attiva — da cui nasce una pietà più umana e indulgente, che si volge ai giovani avviliti e traditi, ma anche ai famosi « imbecilli » riconosciuti qui partecipi e vittime del male, una pietà vasta e triste, che detta parole di comprensione persino per Hitler, superbo e disperato « pauvre diable d'Allemand ».

●

Questo sentimento informa specialmente le pagine iniziali, guastate da qualche intemperanza di linguaggio, in cui la guerra del 1914-18, la guerra dei suoi vent'anni, è confrontata amaramente con la recente, e trapela dalle considerazioni sulla sua attività di scrittore, sentita come dono e impegno di carità, con umile semplicità: « Le mie sofferenze sono quelle del primo venuto... ».

Altri brani, di intensa bellezza e potenza, ci ricordano il B. maggiore, insuperabile rievocatore di paesaggi in cui si trasferiscono e si potenziano la angoscia e la tragedia dell'uomo. Citiamo, tra gli altri la descrizione della pioggia sulla foresta tropicale, « la foresta nana, indefinibile, il cui immenso brulicame copre una parte della terra, il bosco tozzo, irresistibile, dalle membra contorte dalla sete, rannicchiato sulle sue gambe canine, agganciato con milioni di braccia deformi, grosse corde che non han quasi più niente di vegetale, le liane giganti, così secche che risuonano sotto le dita come un tamburo ». Ed eccolo, dopo la pioggia, « risuscitato, rinverdito, gonfio d'acqua, che scoppia sotto la sua corazza di scorza, che spinge davanti a sè la fronte bassa, coperta di nuova chioma crespa, la fronte taurina, questo nano che riguadagna sempre infallibilmente ciò che ha perso, accerchia passo a passo le città, prima di frantumarle come vetro, che ha avuto ragione, persino, laggiù verso occidente, della pazienza e dell'astuzia dei Gesuiti colonizzatori ».

Più avanti è l'incubo del sole e dell'afa: « E ogni mattino io torno a sedermi sotto l'ombra presto ridotta del muro sotto un mango secco i cui frutti pendono all'estremità d'un peduncolo morto e, cadendo a uno a uno, risuonano sul terreno indurito. In faccia un altro muro, crivellato di immobili macchie luminose, scaglioso, grattato, pelato dal sole, colpito da questa scabbia solare che sarà sempre per me come il segno quasi astratto dell'estrema miseria senza rimedio e senza speranza. In fondo a questa corte larga sessanta piedi il calore si deposita come un'acqua ferma, a strati successivi, orizzontali, di temperatura sicuramente ineguale, e che il vento troppo debole spinge lentamente verso il canale fiammeggiante della strada che scorre lentamente verso il flutto liquido di un altro fiume d'aria bruciante. La foglia appena caduta dall'albero crocchia già tra le dita, si sbriciola come vetro, e il giorno non sarà finito che essa sarà un rifiuto appena distinto dagli altri, perchè il sole eguaglia tutto e i suoi austeri letamai, senza colore e senza odore, sono più lugubri che le più disgustose creazioni della pioggia della neve e del fango ».

Perciò appunto, per forza del contrasto, qui più che altrove il tono della polemica bernanosiana colpisce e lascia perplesso il lettore, anche quello che condivida pienamente le sue idee. C'è in B. qualcosa di violento, di aspro, di eccessivo che si compone in misura e si brucia, diremmo, senza scorie, nella visione poetica del romanziere, esplode ed urta nella prosa polemica e, per quanto giustificato dalla sincerità, dalla partecipazione dolorosa ed umile dello scrittore stesso non può impedire il formularsi di un dubbio. Ci si domanda se la sua attività di polemista sia utile ai fini di quell'apostolato che egli si propone o non finisca al contrario per offuscare anche l'opera del narratore, in cui si afferma una visione così intimamente e profondamente cristiana del mondo.

●

Nel senso di tali riflessioni ci viene in aiuto la raccolta di cui abbiam detto in principio, e proprio perchè pare confermarle nella prefazione Albert Beguin, l'ordinatore, compiacendosi che i suoi collaboratori abbiano scelto spontaneamente di scrivere del romanziere e abbiano così contribuito a tracciare la figura di B. qual'*è*, e resterà, piuttosto che quella che *fu*, soffocata dalla attualità e dalle lotte di un'esistenza travagliata per circostanze personali e storiche. Senonchè prima di affrontare gli studi più propriamente critici ci troviamo davanti alcuni documenti biografici ai quali bisogna accostarci con un interesse spoglio di ogni curiosità episodica e indiscreta come di ogni intenzione di leggenda o di panegirico. Sono lettere finora inedite di B. adolescente ad un sacerdote suo ex-professore, alla fidanzata e ad amici durante la guerra, ad altri amici negli anni dal 1925 al 1947. Leggendole, e meditandole, ci è dato riprendere contatto con la personalità bernanosiana in modo particolarmente intimo, ricostruire un'immagine per quanto possibile completa e capire allora la polemica accanto all'arte, e non tanto in funzione meramente e banalmente liberatrice, quanto parte integrante di quella personalità, espressione altrettanto necessaria di un unico mondo spirituale. E così la lettura degli scritti che chiudono il volume in cui amici di gioventù e più recenti raccontano episodi della sua vita, dall'adolescenza, dalle prime battaglie politiche del Quartier Latino alle prime prove giornalistiche fino ai giorni dell'agonia, getta una luce nuova su quelle pagine polemiche che ci avevano lasciati dubbiosi e perplessi, e se non le giustifica da un punto di vista rigidamente estetico, guida ad inserirle nell'intima storia dello scrittore. Nella rievocazione dei suoi ultimi giorni di vita fatta dal sacerdote che l'assistette con esemplare sobrietà e sensibilità ritroviamo vissuti motivi bernanosiani fondamentali. E nel racconto di André Laugier del suo primo incontro, lui giovane sconosciuto, intimidito dalla sua stessa timidezza, scrittore famoso e maturo B., tutto rivive nel clima de *Les enfants humiliés*, le collere, gli intenerimenti, i sarcasmi, il gesto stesso del dono di una cravatta perchè l'ospite imprevisto possa sedere alla mensa familiare e nel lucido e profondo colloquio notturno c'è tutto B. maestro.

●

La costante unità della personalità bernanosiana come si ritrova nelle pagine biografiche di cui parliamo avvia ad un'unificazione da parte del lettore anche dei contributi critici che tengono l'arte centrale della raccolta, contributi necessariamente volti ad illuminare aspetti diversi della sua opera, e talvolta limitati ad aspetti esteriori, necessariamente diversi di valore, se pur concordi su alcune qualità essenziali e soprattutto nel riconoscere nella sua una voce cristiana sincera nel più completo senso della parola, e dunque universale. E non ci meraviglia che uomini di paesi diversi, un Inglese, un Tedesco, tra gli altri, di fede diversa, un Protestante, ne scoprano accenti a loro congeniali.

E' impossibile, naturalmente, anche solo accennare a tutti i saggi, ma ci sia concesso di segnalare in particolare quelli dovuti ai nostri Bo e Piovene, tra i più acuti e interessanti per il rilievo che in diverso modo essi danno alla presenza e attualità di B., e proprio del B. meno legato e attossicato dall'attualità, il romanziere. Da un lato C. Bo fa un accostamento che può stupire, B. e Kafka, ma che ha la sua ragione in un'ansiosa ricerca della verità comune al Francese e al Ceko. La differenza tra il primo, che si protende verso una luce di cui conosce con certezza l'esistenza, e il secondo, che si dibatte in una nebulosa inquietudine, indica in B. l'esempio dell'uomo che vive e soffre l'angosciosa crisi del mondo moderno e la risolve nell'eterna verità del Cattolicesimo. Egualmente interessante è, nel saggio del Bo, l'esame delle posizioni critiche italiane nei confronti di B. e delle ragioni per cui egli riesce difficile e in parte incomprensibile al lettore italiano e al medio lettore in genere, ragioni che risiedono fondamentalmente nell'intensità della sua passione. Ma su questo punto ci pare straordinariamente acuta la parola del Piovene, non mediocre lettore, lettore avvertito anzi e, direi diffidente, in guardia contro il fascino di uno scrittore di cui non condivide completamente le idee. In poche pagine dal titolo già significativo, *Dialogo*, reso omaggio alla grandezza dell'artista, egli coglie il carattere essenziale di B., l'obbligo al dialogo tra scrittore e lettore sul terreno di problemi morali fondamentali, l'imposizione di una risposta individuale, la costrizione ad un esame di coscienza, « come un uomo entrato in casa nostra all'improvviso, che si mettesse a parlare della nostra vita spirituale in modo incalzante, appassionato ».

Noi crediamo che di tanti riconoscimenti questo del Piovene, che scrive: « B. ci pone nell'inquietudine ». « Noi sentiamo che è vero per lui ciò che è vero per alcuni personaggi e i suoi libri: la chiave del suo intervento non è in lui ma dietro di lui, anche su di lui si stende l'ombra di un dramma che si svolge altrove », sarebbe stato il più accetto a chi a sua volta aveva scritto: « Sono scrittore, che cosa posso farci? Lo strumento di cui mi servo è odioso quando io sono maldestro, e quando mi capita di trarne partito abilmente non riesco a soddisfare, nove volte su dieci, che i conoscitori, gli iniziati. Non importa! E' il mio strumento, il solo di cui dispongo, non meritavo che Dio me ne designasse un altro ».

Anche dichiarando francamente di resistergli, l'inquieto e riluttante Piovene scopre e legge il messaggio dell'opera di B.

Anna Maria Finoli

TEATRO ITALIANO

in Portogallo

Alla familiarità della cultura portoghese con la letteratura italiana dei primi secoli, dai grandi Trecentisti al Tasso, corrisponde una conoscenza generica, e spesso molto scarsa, di quella successiva fino ai tempi più recenti, quando d'Annunzio e Pirandello e, negli ultimissimi anni, Deledda e Papini riebbero, in quel paese, molta notorietà. Ma a quanto sopra detto va fatta una notevole eccezione per il teatro, eccezione di cui dovrà tener conto l'autore di quel libro che sarà da scrivere un giorno, sulle relazioni culturali fra i due paesi. Grazie al teatro la presenza ideale dell'Italia in Portogallo non subì soluzioni di continuità, dal Rinascimento in poi, manifestandosi questa presenza, s'intende, in modi diversi, secondo le epoche.

Nello stesso secolo d'oro della letteratura portoghese l'« italianizzante » Cinquecento, una delle due manifestazioni del teatro nazionale, quella che riecheggia la tradizione classica (tragedie e commedie), accoglie volentieri l'influenza italiana, come ci documentano le opere di Antonio Ferreira e di Sá de Miranda; l'altra, quella d'ispirazione nazionale (gli « autos »), subisce malvolentieri l'influenza italiana in una forma che però, per essere negativa e indiretta, non è meno palese, cioè in forma di reazione ad essa. Ce ne sono segni qua e là nel più grande autore portoghese di teatro, Gil Vicente, e nei suoi imitatori: nell'« Auto da Ave Maria » di uno di essi, António Prestes, si attacca la « scuola italiana », facendo entrare in scena vestito alla italiana un diavolo che viene a costruire un castello (l'allegoria è evidente riflesso della predilezione dell'Infante Dom Luís, all'inizio del Seicento, per i nostri architetti, e l'architetto a cui si allude, sotto le vesti del diavolo, è con tutta verisimiglianza il Sangallo, allora popolarissimo in Portogallo).

Frattanto, prima ancora anzi che finisca il Cinquecento, anche il Portogallo fu invaso dai comici dell'arte — giunti in Spagna nel 1570 con la compagnia di Giovanni Ganassa, che ebbe successi trionfali —, tanto che già nei primi anni del Seicento i Gesuiti, impressionatissimi, cominciarono la loro campagna contro di essi: in una curiosa pagina di un'opera di un loro erudita, P. Luís da Cruz, *Tragicae, comicaeque actiones...* (1605), molto interessante per la storia della letteratura e dei costumi, si condannano le commedie dell'arte come « fabulae plenae flagitiis », si grida allo scandalo per le donne attrici, si elogiano coloro che hanno chiesto ai magistrati l'espulsione di quegli attori dal paese, si addita come giusto castigo di Dio il fatto che una compagnia di essi aveva naufragato, all'uscita dal Tago, sulla via del ritorno in Italia. La campagna antitaliana continuò per tutto il Seicento, nel 1642 furono iscritti all'Indice un gran numero di nostre commedie: le nostre compagnie subirono ripetute espulsioni; ma è curioso da osservare che i Gesuiti stessi, mentre fanno di tutto per soffocare il teatro che viene dall'Italia, senza darsene conto o costretti da esigenze d'arte o di opportunità, accompagnano con musica di modello italiano i propri drammi (il teatro gesuitico, mediocre a sua volta, è pressochè l'unico rappresentato nel Seicento in Portogallo), per impedire che essi vengano ingloriosamente sepolti alla prima rappresentazione. Finchè alla fine del secolo la musica italiana fa il suo primo ingresso ufficiale in Portogallo, in occasione di una visita a Lisbona di un Savoia, come si legge in una *Memória da Princesa Isabel*, del 1682: memoria che si affretta a precisare che i portoghesi appresero subito a cantare « alla maniera italiana ». Poco importa che in quella prima occasione la musica nostra venisse fischiata: ai primi del Settecento perfino i due più intransigenti difensori di un teatro nazionale, da risollevare dalla grave crisi in cui si dibatteva dal Cinquecento (salva non più che un'eccezione secentesca, con *O Fidalgo Aprendiz* di Francisco Manuel de Melo) António José da Silva detto il « Judeu », e Manuel de Figueiredo, si lasciano prendere dal fascino di quella musica.

Il Settecento è il secolo d'oro per il nostro teatro in Portogallo, per due aspetti. Da una parte, non si tratta più ormai di imitazione o riproduzione parziale della nostra musica, ma di esecuzione completa dell'opera italiana: il numero uno degli spettacoli di corte diventa, dal 1720 (l'anno della prima opera recitata a Lisbona, *Il triumpho* (sic) *della virtu* (sic), il nostro melodramma, che ottiene trionfi su trionfi, vincendo ogni sorta di difficoltà abituali — invidia, difesa del teatro nazionale — ed eccezionali — privilegio di autorizzazione per qualsiasi rappresentazione teatrale, spettante allora, in Lisbona, all'« Ospedale di tutti i Santi ». Dal 1735 Lisbona ebbe un teatro speciale per l'opera italiana; pressochè tutti gli altri teatri ddella capitale e delle residenze reali furono inaugurati o riaperti con la nostra opera; e l'esempio fu seguito via via dai teatri delle altre città e degli altri centri fino ai più piccoli, cosicchè lo scorrere la cronaca artistica di ognuno di essi sarà elemento non trascurabile per ricostruire la storia del nostro teatro nel paese. Tale storia risulterebbe poi incompleta se non si tenesse conto che non solo erano italiani i compositori e gli artisti, ma che dall'Italia si faceva venire più o meno tutto ciò che occorre per l'esecuzione di un'opera, dagli oggetti e dalle persone più importanti alle più umili, dagli architetti costruttori di teatri agli scenografi, dagli impresari ai pittori, dai sarti (sopratutto milanesi, questi ultimi) ai ballerini, via via fino ai decoratori e agli imbianchini. Fra i musicisti ricordiamo almeno i nomi di Pergolesi, Paesiello e Cimarosa; fra gli artisti, a centinaia, richiamiamo un nome solo, quello della cantante e avventuriera Zamperini, la cui vita in Portogallo attende il biografo che ne deduca il libro piccante e originale che la sua figura può ispirare (basti dire che per riuscire ad averla a Lisbona si mise di mezzo perfino la Nunziatura Apostolica; che ella giunse in quella città accompagnata dal padre e da tre sorelle, per i quali parenti tutti ottenne che si fissasse uno stipendio; che fece girare la testa a prelati e a personalità di ogni genere, a cominciare dal figlio del geniale e allora onnipotente uomo di Stato marchese di Pombal, il quale ultimo faticò non poco a farla mettere alla frontiera perchè cessasse lo scompiglio in cui quella donna aveva messo la vita della capitale; e che uscì dal Portogallo con tutta solennità e, c'è da presumere, con dispiacere minore di quello che dovettero avere i suoi molti spasimanti nel vederla partire).

Dall'altra parte c'è l'infatuazione por-

(*Continua a pag. 8*)

Giuseppe Carlo Rossi

CRONACHE MUSICALI

La storia della riforma, in Germania, è la storia di un intimo contrasto tra l'originario spirito attivo di libertà e di emancipazione e l'abbandono luterano ad un dispotismo divino che investe ogni aspetto dell'attività umana.

Ecco perchè la cultura tedesca si sentirà impegnata a sanare questo dissidio e cercherà di risolvere i termini dell'antitesi in una visione panteistica del mondo.

La totalità cosmica, tuttavia, rimarrà sempre un miraggio della ragione senza poter mai definitivamente superare la zona del sentimento. Sarà, anzi, questo a prendere il sopravvento in una esplosione incomposta di oscure forze vitali, di indisciplinata passionalità e di un incoerente razionalismo. Sarà, cioè, il romanticismo germanico a raccogliere l'eredità della riforma luterana ed a riprendere con inquietudine, talvolta tragicamente sconsolata, la corsa anelante verso l'infinito.

Di questo romanticismo l'arte di Brahms raccoglie, in forma apparentemente temperata e riflessiva, i temi fondamentali. Analizzando infatti la intima natura di quell'arte non bisogna lasciarsi ingannare dalla quasi totale assenza di ogni agitazione esteriore, da certe coloriture sentimentali e nostalgiche e da una diffusa e cordiale serenità. Sono le forme con le quali l'artista paga il suo tributo di solidarietà alle passioni ed ai gusti della città nella quale trascorse la maggior parte della sua vita: la prestigiosa Vienna dell'Impero Austro-Ungarico. Dietro quelle forme, però, si insinua un travaglio segreto: il tormentoso e sublime anelito ad una infinitezza che non si lascia conquistare pacificamente. E' questo un travaglio che renderà vuota e priva di significato una vita che l'artista aveva desiderato reale, sana e forte. Mostrando un giorno ad un ammiratore il primo tempo del terzo Quartetto Brahms poteva dire: « S'immagini un uomo che vuole sopprimersi e a cui non resta nessun'altra risorsa ».

Di qui il carattere elegiaco della musica di Brahms, che deriva appunto dalla volontà di nascondere o superare, negandolo, questo profondo senso di insoddisfazione.

Possiamo allora comprendere la vera ispirazione del famoso « Requiem tedesco » che il maestro Victor De Sabata ha recentemente diretto al Teatro alla Scala.

La morte di Roberto Schumann e quella della propria madre, avvenuta molto più tardi nel 1865, furono gli avvenimenti che colpirono in modo particolare la sensibilità del musicista provocandone quella lenta maturazione spirituale cui è dovuta la composizione del « Requiem ».

Il testo fu scelto dal musicista dopo scrupolose ricerche evitando accuratamente gli elementi basilari della liturgia cattolica. Si tratta, infatti, di un atto di fede tipicamente tedesco, rivolto non al Cristo, ma a tutti i fedeli senza distinzione per invitarli ad assuefarsi serenamente all'idea della morte considerando vana ogni minaccia di pena eterna.

Nel suo complesso questo « Requiem » può considerarsi un sereno e rassegnato rituale che invita a meditare sulla eternità. Vi è però in esso un'opaca tristezza ed una uniformità musicale che lo distinguono nettamente dalla rimanente produzione dell'autore, sempre ricca di contrasti e di rilievi tematici di alta drammaticità. E' da questa uniformità, tuttavia, che nasce quel clima di serenità spirituale che l'autore si era prefisso.

La caratteristica ritmica dei temi delle sinfonie qui scompare per lasciare libera espressione ad un vagare melodico in una atmosfera sonora riposante e temperata dove raramente si accende l'impeto di una scintilla.

Il « Requiem tedesco » è forse l'opera più significativa e sincera di Brahms; certamente è l'espressione più autentica della sua personalità artistica.

●

Per iniziativa dell'Ente autonomo napoletano del Teatro S. Carlo, è stato rappresentato per la prima volta in Italia, a distanza di secoli dalla sua prima realizzazione londinese, il « Giulio Cesare » di G. F. Haendel. L'esecuzione dell'opera è, stata efettuata nelle rovine del Teatro Grande di Pompei, dove un'accorta e intelligente regia aveva saputo creare uno stupendo scenario per il singolare avvenimento.

Delle quaranta opere composte dallo Haendel il « Giulio Cesare » è con il « Rinaldo » tra le più significative e vitali. Opere italiane nello stile e nella concezione poichè furono scritte dopo che l'autore, visitando l'Italia, ebbe modo di maturare la sua personalità artistica a contatto della scuola napoletana il cui indirizzo era allora imperante.

A questo indirizzo Haendel si conserverà sempre fedele dal « Rinaldo » in poi, dimostrando di aver fatto tesoro delle preziose esperienze musicali italiane. Potè così non solo eguagliare ma anche superare gli stessi operisti italiani che a Londra lo combattevano tenacemente.

La recente esecuzione del « Giulio Cesare » non ci ha permesso, però, di constatare soltanto l'influsso dell'operistica napoletana sulla produzione artistica di Haendel; essa ha colmato una grave lacuna storica e smentito un vieto pregiudizio della critica che limitava al solo oratorio l'originalità e la validità della musica del nostro autore. Il « Giulio Cesare », infatti, come d'altronde molte altre sue opere, non rimane offuscato certamente, per potenza e vigore espressivi, dallo splendore della produzione haendeliana nel campo dell'oratorio.

Quello che ancora si può ammirare nel « Giulio Cesare », è la potenza espressiva dell'aria cantata, l'animazione drammatica dei recitativi, la ricchezza e l'abilità strumentale che indubbiamente rappresentano un punto fermo per lo stile operistico del tempo.

La realizzazione artistica è stata assolutamente perfetta. Herbert Graf si è rivelato un regista prezioso e di gusto ottenendo con pochi elementi uno splendore scenico ricco di poesia. Il maestro Helbert Albert ha diretto lo spettacolo con ammirevole padronanza del testo musicale. Degni collaboratori al successo dello spettacolo, che è stato pieno e caloroso, furono il soprano Renata Tebaldi (Cleopatra), il basso Siepi, magnifico protagonista, il tenore Sinimberghi, il basso Cassinelli ed il baritono Piccinni.

Dante Ullu

"LAURO,, DI M. ROLI

Lauro è un trentenne quasi idiota che vive in una topaia lurida con una madre inferocita dalla miseria, un padre che dimentica tutto nel vino, una sorella che si vende per denaro « non avendo altro da vendere », come dice la madre. Lauro, cacciato di lavoro in lavoro, beffato da tutti, rincorso a sassate dai ragazzi della strada, è il principale obiettivo delle furie della madre, che non può perdonargli d'essere, a trent'anni, inetto ad aiutare la famiglia. Ma Lauro è felice. Quella stessa madre, in tempi forse migliori, quando non aveva perduto tutte le speranze e i caratteri dell'umano, era riuscita con sacrifici a far studiare il ragazzo: di quegli studi, Lauro ha conservato qualche libro e una certa elasticità mentale che gli permette di applicare l'ombra della ragionevolezza che può trovarsi in un folle, alla immaginazione di un ingenuo ed eterno fanciullo: così che la vita di lui, trascolorante in continue fiabesche visioni, è la sola, in quel tugurio, che si rinnovi ogni giorno come un'aspettazione di bellezze che certamente verranno. Come gli è facile credere che la sua casa sia una bellissima reggia, egli può vedere in Maria, una pietosa ragazza che l'accompagna a

Nella Bartoli

casa ferito e impaurito, una mitica divinità bionda, degna di ascoltare i suoi discorsi e le sue fiabe. Fin dal primo momento capisci che il loro incontro avrà successivi sviluppi, ma invece di assistere all'atteso tentativo di far salire un poco Maria verso la « collina » di Lauro, e scender Lauro sul terreno ove Maria posa i piedi che sostengono esili gambe, e le gambe un povero, sgraziato corpicciolo, e il corpo quella testa che non è bionda, non è bella, non è nemmeno piacente, e l'insieme è tuttavia un di quei documenti preziosi, onde pensi che nelle stesse fogne si trova sempre qualcosa che fa credere in Dio (sia detto subito che Maria è il solo personaggio poetico; e, senza che l'autore lo voglia, lega a sé l'attesa dello spettatore, distraendolo dal medesimo protagonista); dunque, invece che al riscatto quasi promesso da quell'incontro, assisti allo svolgimento delle più amare premesse, adirandoti con l'autore che ha tradito la sua miglior fantasia. Infatti, dopo che un dottore ha dichiarato alla madre, che forse uno *choc* sessuale potrebbe « togliere le bende dagli occhi » di Lauro, e dopo che Maria si è ripresentata in quella casa a chiedere aiuto contro una gravidanza che si può accettare come incolpevole, frutto anch'essa dell'ambiente, la madre e la sorella di Lauro intuiscono che la sventura dei due giovani può fondersi a vantaggio di tutta la famiglia, e convincono Maria a sposare l'idiota. Maria ha un bel gruzzolo di risparmi: perchè impiegarli in un pericoloso tentativo di aborto, invece che nella tranquilla conquista di una « onorabilità » ? Maria rilutta vanamente: ella vuol bene a Lauro, ma vuol bene anche a se stessa e al piccolo essere che le si prepara in grembo; lo sbrilluccichio di un qualcosa d'acceso tra quelle ceneri (« una moglie è sempre una moglie ») l'acceca, e cede, pur proponendosi di confessare a Lauro, quando Lauro possa capire ed ella abbia la forza di parlare.

Le previsioni del medico si avverano: all'alba della prima notte, la benda è già caduta dagli occhi dell'idiota. Egli compare in scena sgomento e smarrito. Che casa è mai quella ? E chi sono quegli ignoti che lo guardano imbambolati ? Sua, quella casa ? No, certo. Quella madre ? Quella sorella ? E la moglie... non ha i capelli biondi, non è bella come una divinità greca, non è lei, non è nessuno per lui: via! via! Si avventa contro le pareti, i quadri, già capolavori di grandi pennelli e ora orride stampe; contro la madre, e la percuote; contro Maria, e la caccia con i suoi due fardelli, l'uno di cenci in una mano, l'altro di carne, che ella difende con l'altra mano, sparendo silenziosa e angosciata. Poi, infila di corsa le scale anche lui, gridando: « Maria! Maria! » mentre cala la tela ma non sai dove vada, che cosa voglia, nè se, oltre le quinte, il dramma possa avere una soluzione umana.

●

In scena, tutto è invece disumano, crudele e inutile. Poi diremo il perchè. Intanto sembra giusto dichiarare che Mino Roli, scrivendo nel 1947, ventenne, questa commedia, aveva già una buona mano di autore teatrale. La rappresentazione dell'ambiente è ottenuta mediante pennellate successive che attestano un possesso istintivo di buona tecnica drammatica. Ma la qualità delle cose, dei fatti e delle persone, è di quello speciale special tipo che fa sùbito pensare ai modelli letterari, e non a esperienza vissuta. I modelli sono fortemente risentiti e abilmente nascosti, ma non pertanto restano modelli di letteratura. Da Dickens a Sartre, estremi scelti senza particolare impegno entro una gamma fin troppo ricca, il Roli ha rivissuto con sincerità letteraria i più vigorosi modelli di una retorica del male e dell'angoscia; penseremmo a un epigono, se, a vent'anni, un autore non fosse soltanto l'epigono della propria fanciullezza e inesperienza, superate le quali, se ha doti così rilevanti di scrittore e drammaturgo, dovrà pur accorgersi che la vita vuol esser guardata con occhi d'uomo e non con lenti di letterato. Si può avere molta fede negli uomini, quanta diffidenza pei letterati; ma è molto difficile dire dove possa cominciare l'uno terminando l'altro, quando siamo di fronte a una *voglia d'essere* così erompente e incontenibile come quella del Roli (23 anni: quattro commedie, innumerevoli racconti, traduzioni, critiche). Vorremmo che il Roli, senza diffidenze nè preconcetti, meditasse due recenti scritti di E. Valentini e di D. Mondrone (*Civiltà Cattolica*, 1° luglio). In uno d'essi, troviamo una frase del Sertillanges che basterebbe a richiamare l'uomo fuori della pelle del letterato per dare una sguardata più personale alle cose del mondo: « Il problema del male va ossessionando a tal punto le coscienze moderne, da divenire addirittura una malattia dello spirito ». Con ciò, intendiamo dire al Roli, che non è tanto nuovo nè importante accertare l'esistenza del male, quanto collaborare alla ricerca dei rimedi. Se, in Lauro, egli ha voluto simboleggiare la poesia, attribuendole potere catartico, noi gli diciamo che Lauro è poesia *a priori*, fondata sulla cecità, dunque inutile ai veggenti, e sgominata dalle prime forme reali che penetrino nello spirito. Anche noi crediamo alla forza liberatrice della poesia, ma non concepita come un inganno o una « benda » che debbano temere il disinganno e la luce; crediamo a quella dell'insetto che pazientemente mastica e distrugge il diaframma frapposto tra l'uomo com'è e l'uomo come vorrebbe essere, così che quando tal lavoro è compiuto, il bruco è farfalla. Noi non vediamo poesia, cioè contributo alla costruzione del futuro o anche soltanto all'accertamento del passato, se non come conclusione e culminazione, sia pure autonome, di altre attività umane (principalmente quella etica) definitivamente condotte all'estremo della conoscenza, digerite, assimilate. Vogliamo definirla intuizione dell'eterno, previa assimilazione del contingente ?

La pura e semplice rappresentazione della miseria e del vizio non hanno, in poesia, ragion d'essere; intanto, perchè nessun lettore o spettatore ha bisogno di aiuto per accorgersi del male (chi non l'ha incontrato faccia a faccia nella realtà, inorridendo ?); inoltre, perchè la negazione assoluta non regge alle istintive aspirazioni dell'uomo, nè può durabilmente assurgere nemmeno a filosofia. Resta da vedere se il Roli non abbia creduto di portare la sua pietruzza a quel realismo che sembra fortemente impegnato in una denunzia sociale, mentre è ripetizione sterile di motivi che ebbero ben altra funzione storica quando l'idea della società era opacata dall'egoismo di classi fortunate, mentre oggi è sollecitudine comune e vertice di tutti gli interessi, nella generale sfortuna o incertezza. Nessuno, compreso il rejetto, sente il bisogno che si insista nei motivi di partenza: si avverte chiarissimo il pericolo di indugiare compiaciuti là donde bisognerebbe muovere risolutamente alla conquista di soluzioni. E chi non ha da proporne, dovrebbe pietosamente tacere. Si è tutti d'accordo che i bassifondi ci sono, e sappiamo che il generico compatimento non serve a niente, così come non serve la convinzione che la società debba finalmente fare qualcosa, se non le si dice che cosa deve fare. Rieccoci dunque con questo ultimo verbo, proprio dinanzi al vero significato e all'ufficio della poesia, alla quale il Roli può legittimamente aspirare per diritto d'ingegno, per lo avvenire che gli si schiude intatto, per il bisogno stesso che la società ha di poeti e non di sconfortatori, integralmente sconfortati contro ogni legge di natura. Ripensi ai suoi personaggi: cerchi di accorgersi che parecchi di essi, la madre soprattutto, portavano in sè il male; capisca anche che è stato proprio lui, l'autore, e non la vita, a soffocare per amore di tesi, i germi che avrebbero contrastato la cattiveria e la disperazione; veda in Maria, come noi abbiamo veduto, un'intuizione non svolta di intervento provvidenziale; e faccia credito anche ai poveri di una fiducia nella vita che, ad onta di tutte le retoriche, va ben oltre l'interpretazione che ne dà il pietismo dei borghesi: capirà che *Lauro* dev'essere e può essere rifatto.

●

Al *Teatro Pirandello*, l'autore è stato buon regista dei suoi tre atti, e attori che sanno credere nella parte lo hanno sufficientemente assecondato. Efficace Maria Zanoli (la madre), dolorosamente vera Nella Bartoli (la sorella prostituta), assai bene svagato e poi ribelle, M. Guardabassi (Lauro). Goliarda Sapienza, con un giuoco sensitivo del volto e dei grandi occhi smarriti, con buoni ritmi delle mani e della persona imbarazzata, e con una semplice e pur digerita dizione di battute difficili e complesse, ci ha fatto pensare che, in tempi di realismo cinematografico, ella meriterebbe un incontro con registi meno attenti alle piazze che non ai vivai dei teatrini periferici. Regaliamo a De Sica, a Zavattini e a tutti gli altri una segnalazione convinta... (Scopriamo, a pezzo finito, che la Sapienza ha già lavorato per il cinema in *Fabiola* e in *Donne senza nome*. L'augurio è ribadito dai fatti).

Vladimiro Cajoli

Maria Zanoli

Un'inquadratura del film « Turri il bandito » Regia Enzo Trapani

Il traditore

John Ford, il regista che fin dall'inizio della sua carriera ha cantato le epiche gesta dei pionieri del West con *Il cavallo d'acciaio* (1924) e che molto più tardi (1939), con *Ombre Rosse*, ci darà il miglior film western della produzione americana, (anche se visto oggi questo film ci appare in talune parti pieno di compiacimenti stilistici) con il *Traditore* abbandona gli ampi paesaggi sabbiosi del Colorado o le montagne Rocciose, e chiude il suo respiro possente nelle strette vie di Dublino, a mala pena illuminate o nei convegni rivoluzionari dei « Sinn-Feiners ».

Ispiratosi a un romanzo di Liam O' Flaherty, Ford narra con precisa unità di tempo la drammatica giornata di Gypo Nolan da quando vende alla polizia inglese un patriota irlandese, fino alla conseguente sua morte per opera dei « Sinn-Feiners », l'associazione politica rivoluzionaria. Ford ha narrato i fatti sviluppando il problema delle azioni di un individuo di fronte alla propria coscienza.

Infatti tutto il racconto cinematografico mostra i vari aspetti dello stato d'animo di Nolan, da quando comincia a rendersi conto di aver tradito, e si dibatte tra i rimorsi. Il regista materializza questa condizione psichica, servendosi di un vento tempestoso che sospinge quasi all'inseguimento di Nolan, il manifesto ove sotto la fotografia del tradito e il prezzo del tradimento, e nel foglio che s'impiglia fra le gambe del bruto, appare evidente il simbolo dell'incipiente rimorso e della condanna che lo perseguiteranno fino all'espiazione.

Ford ha superato il problema del tradimento politico per allargarlo in una visione morale e religiosa: non per nulla all'inizio del film, una citazione richiama Giuda, non lasciando alcun dubbio sull'indirizzo morale dell'opera.

Con il personaggio Nolan, Ford ci rappresenta la debolezza umana fino al più basso stadio: in tal bruto, rimorsi e paura quasi si identificano; o, forse, dalla paura egli crede di potersi difendere con la fuga, dai rimorsi con l'alcool. Ma il regista si è tanto impegnato nella rappresentazione della decadenza morale e fisica del personaggio, che non riesce più a persuadere quando, improvvisamente, tenta di riscattarlo con il perdono della madre del patriota ucciso.

Questa scena conclusiva in chiesa è superflua e melodrammatica: sembra più girata per accontentare il pubblico americano con un finale moraleggiante, che per necessità di racconto, il quale, avrebbe potuto terminare, molto più efficacemente e con più aderenza allo stile dell'opera, con l'uccisione di Nolan da parte dei patrioti irlandesi.

L'intento religioso del « perdono cristiano » sarebbe stato salvato dall'abbraccio della fidanzata del capo dei « Sinn-Feiners » alla sorella del traditore, mentre si ode la scarica dei fucili. La pietà che non può essere negata nemmeno a un Nolan, è tutta in quell'atto di così grande valore umano.

Pur vecchio di molti anni (1936) e per quanto non immune da compiacenze letterarie, il « *Traditore* » rimane tuttavia un film di grande forza e vitalità; e se tali pregi resistono al tempo (il maggior nemico del cinema) vuol dire che si deve a John Ford una prova di più che anche il cinema può considerarsi espressione d'arte.

Leonardo Cortese

LA RADIO

ECHI

Anche in Inghilterra i Cattolici sono scontenti della Radio. Con l'abituale cortesia britannica, ma con fermezza altrettanto abituale, i giornali cattolici fanno intendere di non esser disposti a tollerare che i massimi posti di responsabilità siano costantemente coperti da non-cattolici. Non ci interessa seguire i termini ristretti della polemica, ma segnaliamo ai correligionari italiani la serietà con cui, in altri paesi, si dibattono problemi che da noi non sembrano nemmeno esistere. L'Italiano, è vero, ha un senso quasi fatalistico della vita, e non è incline ad affannarsi per questioni che non lo toccano da vicino: l'Italiano ha buon fiuto per le avventure inutili, e si sarà persuaso che anche la Radio, come tanti altri tabù, non è meta alla portata di tutti: ma, se continuiamo di questo passo, ci divideremo presto in due sole grandi categorie o classi: quelli che sanno e vogliono concorrere alle responsabilità (compensate), e quelli che giudicano superfluo ogni sforzo, vedendo che tutto è già stato accaparrato, è difeso con i denti, niente restando di accessibile, se non attraverso spiragli iniziatici, segreti, tenebrosi.

Sappiamo anche noi che la condizione del cattolico inglese è ben diversa da quella del cattolico italiano; ma sappiamo anche che oltre Manica, esser cattolici significa combattere giorno dopo giorno per quel tipo di vita di cui la fede suggerisce il modello, mentre in Italia la medesima qualifica non ha un senso preciso, almeno rispetto ai problemi quotidiani.

Qua, siamo tutti cattolici: condizione privilegiata che ci permette di non ricordare mai nè a noi stessi nè ad altri la differenza che può correre tra chi sia e chi non sia tale. Ragione per cui (siamo in tema di radio) ci si possono infliggere le più assurde cristianerie, senza che nessuno reagisca, nessuno protesti, quasi che opinione dominante sia che « tutto fa brodo ».

Qualcuno si domanderà a che cosa miri questa improvvisa presentazione di problema, in termini a noi solitamente estranei. Gli è che la Radio italiana, confinando gli scrittori cattolici in rubriche secondarissime, può credere di aver adempiuto il proprio dovere di ospite: ma noi vorremmo ricordare alla Radio che l'ospite è lei, in un paese cattolico. L'osservazione surriferita è stata fatta dalla Fiera Letteraria *nella sua notevole inchiesta sulla Radio: la stessa* Fiera *ci rammenta l'incredibile caso di Santa Giovanna d'Arco che dalla Radio italiana fu onorata mediante la trasmissione dell'opera omonima di G. B. Shaw, che è posta all'indice. Riconosciamo che l'opinione cattolica fa ben poco per imporre alla Radio il rispetto dovutole; ma ci domandiamo con stupore come si sia potuto pensare a una celebrazione di Santa Giovanna, senza aver accertato il gradimento o chiesto un cauto consiglio a chi poteva darlo. Ciò, si intenda, non per spirito di clericalismo, ma per senso di diplomazia e zelo professionale, se non vogliamo dire semplicemente: buonsenso.*

●

La Fiera Letteraria *rammenta anche che, all'inizio di questo anno, la Radio ha trasmesso una « Samba del pellegrino »: e perchè non il « Boogie-Woogie del curato? » Sulla strada ci siamo.*

E la scelta di certe commedie, non potrebbe essere evitata? La sera del 1° luglio, « L'uccello del paradiso » di E. Cavacchioli ha scandalizzato varie famiglie. Una vecchia commedia, che la Radio crede classica (altrimenti perchè riesumarla ?), invece di « abbattere dalla radice il dramma borghese » (Radiocorriere), *sollecita le più complesse esperienze borghesi di sporcizia. Chi l'ha scelta e approvata ?*

Non vale dire che, dato l'orario, si può almeno sperare che i ragazzi siano a letto. E per quale ragione i grandi debbono insudiciarsi ? esser sorpresi da sudicerie, mentre sperano in un diletto tranquillo e sorvegliato ?

Ci ha telefonato una madre imbestialita (la signora L.C. ci scusi il termine che le fa onore, nel caso particolare): ci ha detto testualmente: « Mia figlia è a Ostia con la nonna. La nonna ascolta tutte le commedie trasmesse dalla radio, e la nipotina avrà voluto tenerle compagnia. Chi dà alla Radio il diritto di insegnare a una dodicenne..., ecc. ecc. ». Tra gli eccetera sia compreso anche il nostro commento.

V. Incauda

NOTIZIARIO

● In seguito alla proposta del Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia di mettere a disposizione dei « Nastri d'argento » la serata inaugurale della grande rassegna del Lido, il Consiglio Direttivo del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha promosso un referendum tra i soci onde conoscere il loro parere sulla opportunità offerta dalla Mostra. Il risultato del referendum si è chiuso con una netta maggioranza favorevole a Venezia: sicchè il Consiglio Direttivo, preso atto del risultato, ha deciso di assegnare i « Nastri d'argento » a Venezia la sera del 20 agosto 1950.

● Continuano le trattative tra gli organi rappresentativi degli industriali cinematografici italiani e quelli analoghi degli Stati Uniti. Il favorevole andamento delle discussioni fa supporre che presto si possa raggiungere un accordo sull'autocontingentamento degli importatori americani.

● Duilio Coletti ha concluso ieri a Vienna le riprese del film Lux « Romanzo d'amore », interpetrato da Danielle Darrieux e Rossano Brazzi.

Il materiale girato è passato subito al montaggio; sicchè la Lux, mentre realizza « Il monello della strada », giunto al suo 22° giorno di lavorazione, ha attualmente in montaggio ben tre film: il suddetto « Romanzo d'amore », « Eroi e briganti » di Mario Soldati e « Il cammino della speranza » di Pietro Germi.

● E' stato completato nei giorni scorsi il « cast » tecnico del film « I falsari » che sarà prossimamente realizzato dal registra Franco Rossi sulla base di un soggetto di Nazzareno Gallo e Ugo Guerra. Sceneggiatori saranno Nazzareno Gallo, Leopoldo Trieste, Franco Rossi; operatore Domenico Scala.

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL '48 IN TOSCANA DI FERDINANDO MARTINI

Il Capponi ha mille ragioni a dir di leggere sempre con piacere un « moderato » di libero cervello come il Giusti (vedi la *Nuova Stampa*, del 19 ottobre '48). Ma oggi mi consola con molto meno, tutto sommato; anche se mi son divertito sul serio di poi a far dei segreti sulle annotazioni diaristiche del Passerini de' Rilli, che moderato era a modo suo fino a sembrare all'inverso un codino. Ma non anticipiamo, anzi non entriamo in merito a questioni di stretta pertinenza degli storici. Del resto il '48 è finito, e riprendere ora in mano questo già inedito (almeno nel 1918) *Diario* vuol dire esaminarlo in punto di penna, o pressochè. (Ma non si nasconda preliminarmente un'osservazione. La nuova edizione reca in copertina, col nome del Martini, il titolo — *Il Quarantotto in Toscana* — e un bel ritratto: solo ad apertura del libro si viene a sapere che questo si riferisce al signor conte suddetto e che la presente ristampa è sempre quella del *Diario inedito*. O che gioco è? E dice che l'edizione è stata curata con varie ed assennate note da un misterioso E. G., che sa il fatto suo in fatto di aggiunte al Martini, reo, tra parentesi, di non aver mai dato un promesso secondo volume con una « più ampia notizia di uomini e di avvenimenti ». Intanto accontentiamoci dell'ampia *Introduzione* del Martini stesso, ricca di ricordi personali e di riflessioni argute, e delle note non di rado curiose, di aneddoto in aneddoto...).

Il *Diario* che aveva avuto inizio con l'annunzio della costituzione pontificia, va dal 18 marzo al 10 luglio del '48; una lacuna che segue è colmata dal Martini con una serie di brani da gazzette e carteggi, e quindi si prosegue con una terza parte dal 18 novembre '48 al 24 novembre '49. Si aggiungano, sempre a cura del Martini, documenti e ragguagli non usati per il proprio commento. Insomma un grosso volume di ricordi e di « cose viste » (o almeno « lette ») intramezzato da riproduzioni di ritratti e di luoghi che completano per lettori di oggi l'illusione ottica della rievocazione.

Per proprio di vedersi passare sotto gli occhi un caleidoscopio, senza il timore del futuro che ogni tanto prende il proprio basti come dinanzi alle estreme necessità della rivoluzione in cammino (e con l'immediato contatto con la folla che spaventò fin un Alfieri a ben altra prova). Ma qui non dobbiamo tornare sul *Diario*, da taluni storici ritenuto di scarso valore e da altri considerato addirittura come una fonte di provata verità; piuttosto si inviti a riprendere tra mano un libro che, nel suo insieme, è stato così presentato dal sorridente e scettico Martini in una propria confezione per benpensanti di media qualità che non possiamo fare a meno di seguirlo per la sdrucciolevole china dei *dicebamus*. Del resto, mal comune mezzo gaudio: rivoluzioni ne abbiamo già viste passare sotto i nostri occhi di vario tipo, e la natura umana è più o meno sempre quella. Non tenerne conto vuol dire fondar gli Stati sulla sabbia.

Tra le cose degne di essere valutate come *petits faits vrais* — ad es., da un cronista *sui generis* come Stendhal — si notino nel commento del Martini, le canzoni per « Meternicche », le parole pronunziate in cattedra da un tal padre Celestino Zini, lettore di filosofia, nel marzo 1851 (« Iddio dunque non farà distinzione fra Voltaire e il beato Alfonso de' Liguori, tra il buon Luigi XVI e Robespierre, tra l'anima angelica di Pio IX e Mazzini, supposto che questo sciagurato non si converta? ») e le intraprendenti parole di Hortense Allart sui padri dei suoi figli (e uno dei genitori sarebbe stato Iacopo Mazzei « dotto e rigido magistrato »: così va il mondo). Ma veniamo al testo col mormorio del popolo livornese (sempre in vena di sommosse, con o senza l'intingolo del Guerrazzi, il bollente avvocato che fece una volta mettere ramett d'olivo alle bocche dei fucili, andava in tiro a sei con cavalli bianchi e poi nella sua città fu effigiato su una comoda poltroncina a frange in un monumento che magari ha resistito anche alle bombe!). Veniamo alle busse date a distributori di giornali avversi ai rivoluzionari, al l'amor di patria che s'arresta quando si domandano quattrini per Venezia, al nome di reazionari regalato — al solito — agli avversari, ad un ennesimo bruciamento di un giornale in piazza San Marco (a commemorazione inconscia del Savonarola?). Si aggiunga, tra le altre preoccupazioni, l'abolizione del titolo di eccellenza fatto dal Ministero di grazia e giustizia a controfirma del Mazzoni che fece parte del triumvirato. Come sanno i ragazzi che ritengono facilmente i nomi dei vari personaggi. (« Articolo unico. Il titolo di Eccellenza con cui sonosi qualificati fin adesso i membri del nostro Consiglio de' Ministri resta dalla pubblicazione del presente abolito »), ma la firma è di Leopoldo e siamo ancora al 17 dicembre del '48. Si noti il gusto diabolico con cui il nostro conte (dobbiamo pur ricordarci di lui) annota le grida dei rivoluzionari contro il « Pane di Salvagnoli » e altrettali personaggi, ovvero nota al teatro della Pergola, in una accademia vocale e strumentale in favore di Venezia, gli scarsi applausi patriottici e quelli nutritissimi e spontanei per Rossini che assisteva in un palco. Tutti i gusti sono gusti. Anche quello di notare che un contadino non sapeva dire: « Viva Leopoldo II repubblicano » (parola quest'ultima da lui mai sentita e impronunciabile), e che gridò invece: « nostro padre! ». Tanto da finire in guardina, almeno per custodia e difesa dagli energumeni che lo presero per codino e satellite degli aristocratici. Nientedimeno.

Notiamo ancora, negli aneddoti raccolti dal Martini, un duello di donne per ragion d'un articolo politico; la storia di uno scemo che predicava da teologo repubblicano e mescolava tutto a vanvera, e la vicenda del prete che, col suo *latinorum*, anzichè benedire l'albero della libertà, proprio in Monsummano si era messo ad esorcizzarlo in tutta regola. Si veda, nel testo del conte, la beffa dell'« uniti con Roma » che, scritto col carbone sui muri, nella notte diventa (e il cronista sostiene: per istigazione del Guerrazzi) un « puniti con Roma! », e poi la storia degli insorti — « reazionari » questa volta — con cannoni di legno del Casentino e della Valdichiana (oh, Machiavelli!) con cannoni di legno fasciati di ferro e guidati da un ex birro. Per consolarci direttamente coi documenti storici vediamo un telegramma del Montanelli (il quarto della mattina!): « Al popolo. Livorno - Livorno sia tranquillo, sapendo che sono a comporre il ministero e che Guerrazzi sarà ministro con me. Vado a letto perchè non ne posso più ».

Suonavano le ore 12! Così era il Quarantotto, qualcuno potrebbe dire. O almeno questa era la cronaca registrata da un uomo di parte avversa. Concludiamo che, in bibliografia, c'è posto per tutti. E' già qualcosa.

Carlo Cordiè

FERDINANDO MARTINI: *Il Quarantotto in Toscana*, Diario inedito del conte Luigi Passerini de' Rilli. Con introduzione, note e 6 illustrazioni. Nuova Edizione. Firenze. Casa editrice Marzocco.

ANTOLOGIA DELLA LIRICA

I compilatori di questo ricco volume dedicato ad Orfeo, Vincenzo Errante ed Emilio Mariano, han voluto presentare ai lettori « il tesoro della lirica universale » come alta e nobile manifestazione di umanità, tramandataci in forme varie e tuttavia elaborate e risolte intorno ai grandi e costanti motivi della nostra spiritualità e delle nostre passioni, da ogni tempo e da ogni luogo del mondo. Il che non implica che l'umanità nel suo cammino non abbia segnato alcune tappe fondamentali, alle quali lo studioso volgerà sempre la propria attenzione, orientandovisi. Alcune di queste tappe e centri di orientamento e d'irradiazione possiamo indicarli, nei confronti della produzione lirica, nella magnifica fioritura ellenica, nel mistico raccoglimento della lirica sacra e speculativa dell'Evo Medio, nella rigogliosa e monumentale lirica del Rinascimento, nell'ardita e rivoluzionaria poesia romantica, nella essenzialità e profondità speculative dei maggiori simbolisti. Ora, è indubbiamente un gran vantaggio per i lettori di sentirsi intelligentemente guidati in questo senso e lungo questo cammino, e dalla introduzione generale, e dalle brevi introduzioni particolari premesse a ogni grande « epoca » della lirica universale, e dagli opportunissimi indici, che includono: un repertorio biografico, critico e bibliografico, con indicazione delle versioni inedite e segnalazione delle fonti delle edite, repertorio compilato con acume e finezza dal Mariano; un indice degli autori; un indice delle scuole e dei movimenti letterari, scuole e movimenti assai opportunamente richiamati accanto ai nomi degli autori a capopagina; un indice dei traduttori; un indice generale cronologico. Indici tutti tanto più opportuni in un'opera che accoglie voci di poesia enormemente distanti nello spazio e nel tempo e che tanto più facilmente, perciò, potevano disperdersi nella mole del volume. Per altro verso, e in omaggio a quel criterio universalistico (in senso lato e generale cui, come accennavamo, s'è tenuto fede dai compilatori, poeti di lingue e di epoche differentissime sono stati spesso affidati agli stessi traduttori, e con egregi resultati. S'è visto così che un interprete di oggi può reagire con la stessa sensibilità di fronte a un componimento antico e a uno moderno o modernissimo, e rendere entrambi con identica adeguatezza e perizia. Ciò è apparsa una bella prova in primo luogo della ideale contemporaneità e della essenziale universalità di ogni poesia, in secondo luogo della prontezza ed elasticità dei meglio dotati tra i traduttori, tra i quali annoveriamo, sia detto incidentalmente, alcune vere e proprie rivelazioni. L'antologia è notevolmente ricca di versioni sin qui inedite, di non molte esemplari. Ed è giusto infine osservare che il successo della ardua impresa è dovuto in primo luogo all'entusiasmo con cui l'hanno condotta l'Errante e il Mariano, un entusiasmo così vivo e palese che ha servito di stimolo (*expertus loquor*) agli altri traduttori. Donde la sostanziale unità di tono di cui si diceva. I lirici classici, greci e latini, presentati ampiamente e in bella compattezza di esemplari, si allineano senza trapasso, o con dolce e chiaro trapasso, ai moderni, le versioni dagli uni e dagli altri vibrando della intelligenza e sensibilità di chi le ha modernamente tradotte, e spesso ottenendosi il resultato auspicato dagli autori dell'antologia, che cioè questo ampio e vasto *corpus* della lirica mondiale recasse l'impronta dell'epoca e della cultura moderna e nostra che lo raccolgono e lo presentano trasposto nel nostro idioma.

Dalla raccolta si sono esclusi di proposito i lirici italiani, volendosi presentare ai lettori, un *corpus* di sole versioni italiane. Dei nostri poeti soltanto Pascoli appare due volte, e cioè come traduttore e come poeta latino tradotto. La cosa s'è prestata a qualche obiezione. Ma in questo caso due fatti si dovevano aver presenti, e si sono giustamente avuti presenti: le difficoltà del latino pascoliano difficilmente accessibile al lettore di media cultura e la particolare felicità delle versioni italiane di Adolfo Gandiglio. Si aggiunga l'altra considerazione che il Pascoli latino è effettivamente poeta moderno in altra favella più che umanista erudito e latinista. La medesima obiezione potrebbe opporsi alla inclusione di alcuni testi medievali latini, tra i quali figurano il *Dies Irae* di S. Tomaso e lo *Stabat Mater* di Jacopone. Ma si risponde con gli stessi argomenti: difficoltà dei testi ed eccellenza dei traduttori (in questo caso Luigi Orsini). Ragioni analoghe anche possono addursi per la inclusione di alcuni carmi del Pontano, tradotti da Luigi Pompilj.

I poeti rappresentati non sono pochi: seicento, che si esprimono in quaranta idiomi diversi. E tuttavia, se non fosse una indiscrezione, vorremmo proporre di aggiungerne almeno un altro nella prossima edizione che sicuramente vedrà la luce prestissimo: Runeberg, il massimo poeta lirico finlandese di lingua svedese dell'Ottocento. E sempre per quel che un poco ci concerne, proporremmo ancora d'includere tra i brani di Shakespeare il sonetto n. 73 e, per onorare il titolo e il titolare dell'antologia, il « song » di Orfeo nello *Henry VIII*, anche se quest'ultimo da alcuni critici è attribuito al Webster, e i versi su Orfeo nei *Two Gentlemen of Verona*, e di rappresentare un po' più ampiamente lo svedese Tegner.

Augusto Guidi

STORIA DELL'ITALIA CONTEMPORANEA

La storiografia francese, così curiosa e interessata delle vicende di tutti i paesi, non possiede opere notevoli sulla storia dell'Italia contemporanea. L'eccellente manuale di *G. Bourgin* sulla formazione dell'unità italiana, che è stato tradotto anche in italiano, è piuttosto sintetico e limitato alla fine della prima guerra mondiale; il volume di *A. Pingaud* sull'Italia dopo il 1870, per citare le due opere più rappresentative, oltre risalire a quasi quaranta anni fa, è quasi esclusivamente dedicato alla politica estera. Monografie, studi particolari abbondano ma, in generale, sono animati da tendenziosità e mancano di comprensione o di simpatia.

Certo la formazione dell'unità italiana e i progetti dell'Italia nuova non hanno avuto uno sviluppo armonioso in coincidenza degli interessi e delle direttive della politica francese. L'armistizio di Villafranca e Mentana, l'atteggiamento italiano durante il conflitto franco-tedesco del 1870 e la Questione Romana, come l'occupazione di Tunisi e il trattato della Triplice, per non accennare ad avvenimenti più recenti, sono alcuni dei dati che possono far comprendere molte delle cause di attrito fra le due nazioni e il sorgere, quasi fatale, di antipatie e di pregiudizi difficili a superarsi.

Il recente volume di *Maurice Vaussard*: *Histoire de l'Italie contemporaine*, 1870-1946, pubblicato da *Hachette* nella Collezione « l'histoire racontée à tous » giunge opportuno a colmare questa reale lacuna della storiografia francese. Il Vaussard ha vasta conoscenza di uomini e cose della storia italiana e il suo spirito è aperto alla comprensione e alla giustizia. Il volume si apre con una rapida introduzione sull'Italia risorgimentale, sui principali problemi e uomini politici cui seguono cenni sugli inizi dell'unità, sull'opera della Destra storica, sull'avvento della Sinistra, mettendo in luce le difficoltà gravi, di ordine spirituale ed economico, che ostacolavano in Italia la creazione dello Stato moderno e le ragioni che spinsero la giovane nazione verso la Triplice e il colonialismo.

Maggiore sviluppo dà il Vaussard agli avvenimenti del nuovo secolo, al periodo della dittatura parlamentare di Giolitti, periodo giudicato come un ritorno al liberalismo, dopo il periodo di repressione della fine del secolo, tramontato tra agitazioni sociali e con l'assassinio di Umberto I. L'evoluzione della politica estera iniziatasi con l'accordo franco-italiano del 1902, il rapido progresso economico, l'importante opera di legislazione sociale, la gravità della sempre attuale questione meridionale e il fenomeno della grande emigrazione, la trasformazione dello spirito pubblico collo sviluppo di un forte partito socialista, col rientrare dei cattolici nella vita politica e il nascere del nazionalismo, sono illuminati e valutati serenamente con l'obbiettività del vero storico.

Le vicende dell'inizio della prima guerra mondiale, la neutralità e l'entrata in guerra dell'Italia, la somma dei sacrifici sopportati dagli italiani e le delusioni della pace che, nella crisi del dopoguerra, dovevano portare al trionfo di Mussolini, rivelano una conoscenza sempre più intima e penetrante nella ricerca delle responsabilità storiche e nella valutazione delle debolezze della realtà italiana, dovute ad un costituzionalismo più apparente che reale, a condizioni economiche tragiche sfruttate da un socialismo incapace di comprendere i reali interessi della classe operaia e alla insufficienza della borghesia dirigente che, nel giuoco parlamentare, aveva smarrito il senso dei propri compiti e si dimostrò impari a guidare e a contenere l'evoluzione delle nuove forze del dopo guerra. Quasi metà del volume è dedicata alla storia del periodo fascista, forse, la più sconosciuta dal pubblico francese e alla seconda guerra mondiale, giungendo sino alla fine della Monarchia e all'avvento della Repubblica italiana.

Gli avvenimenti, gli uomini, le istituzioni del regime sono dettagliatamente analizzati e valutati, nella loro genesi e nei loro sviluppi; la figura del Duce chiaramente presentata, annotando le trasformazioni del suo atteggiamento nei rapporti umani, in relazione alle vicende della politica interna ed estera. Qui lo storico rivela una superiore capacità di obiettività, oltrechè un'informazione eccezionale della storia degli ultimi anni. Troppi elementi di questa storia sono ancora mal noti o contestabili per una conclusione definitiva; troppe passioni e tendenze falsano le prospettive ma le constatazioni del Vaussard, col contributo delle sue sagge deduzioni anche parziali, permetteranno allo storico futuro di svolgere meglio le conclusioni, perchè egli non si arresta alla superficie delle cose ma indaga i rapporti tra i fatti e i movimenti ideologici. Ed è difficile discordare dal giudizio del Vaussard, per la generale valutazione di questo ultimo triste periodo della nostra storia, mentre dobbiamo essergli riconoscenti per la simpatia e la fiducia nel nostro popolo « capace di riconoscere le proprie debolezze e quindi di riformare se stesso ».

Questa storia d'Italia, su un periodo di tanta importanza, scritta in uno stile chiaro, rapido e preciso, sarà sicuramente anche opera di grande valore politico perchè ispirerà il numero grande dei suoi lettori francesi, con una miglior conoscenza della storia dell'Italia contemporanea, maggior comprensione e maggior spirito di giustizia verso il nostro paese.

Ulisse Pucci

MAURICE VAUSSARD: *Histoire de l'Italie contemporaine*. 1870-1946. Hachette, Paris, 1950.

LA BIENNALE DI VENEZIA

Al lungo elenco di premi destinati agli artisti partecipanti alla XXV Biennale di Venezia, e già assegnati dalla giuria internazionale della Mostra, se ne sono aggiunti altri tre.

Il Premio Fondazione Francesco Tursi di L. [illegible] per un giovane artista veneziano o veneto è stato aggiudicato dalla Commissione per gli acquisti del Comune, preposta anche all'assegnazione di questo premio, al pittore Carlo Hollesch, nato a Pola e domiciliato a Trieste.

Il premio di L. 150.000 (e non di lire 100.000 come erroneamente annunciato) della Società Ferrania, già assegnato all'artista Roberto Melli quale pittore, e da costui rifiutato, è stato successivamente attribuito dalla Commissione per le arti figurative della Biennale, in base all'art. 11 del regolamento generale, essendosi sciolta la Giuria internazionale, al pittore Renato Birolli, nato a Verona residente a Milano.

La Società Richard Ginori, oltre al premio-acquisto di L. [illegible] per una opera di pittura, già precedentemente annunciato, aveva messo a disposizione un premio di L. 100.000 per uno scultore. Tale premio è stato assegnato allo scultore Gigi Broggini nato a Cittiglio (Varese) residente a Milano.

VETRINETTA

FRANCESCO MOTTOLA: *Itinerarium mentis*. Antoniana, Padova, 1950.

Non ho cercato in questo itinerario un originale schema dialettico, ma una vibrazione schietta, profonda, refrigerante da paragonare a polla montana che dia ristoro; e dico subito, con gioia (ognuno di noi ha le fauci un po' riarse), che l'ho trovata fin dalle prime pagine.

Lo so: ci sono in giro rimasticature poetiche, critiche ed anche — purtroppo — mistiche; e siamo naturalmente prevenuti contro queste indesiderate offerte che sanno di stantio o di bruciaticcio o di languida rifrittura.

C'è dentro di noi un « *daimonionti* » che torce di continuo il suo muso insoddisfatto; tuttavia non abbiamo perduto, vivaddio, il senso della pura spiritualità che riluce nelle ingenue affermazioni, nelle ardite antitesi, negli imprevisti passaggi e nelle riposanti conclusioni di un'anima che arde d'amor divino e c'indica, con fraterno cenno, la via luminosa. Che importa se, tra le candide venature neo-platoniche e le riflessioni scolastiche, le une e le altre condite di fervido ardore missionario, incontriamo talvolta qualche curiosa imprecisione di riferimenti, come quando, per es., si afferma (p. 77) che nel Purgatorio dantesco la Madonna *appare appena*?

Ho cercato e trovato ciò che basta. Haec est summa rerum; cetera nugae.

VITO GIUSEPPE GALATI: *La Democrazia cristiana in Europa*. Società Editrice Libraria, 1950.

Un opuscolo di 70 pagine, ma denso e sostanzioso come un grosso volume: lavoro di autentica chiarificazione che poteva fare solo chi, come il Galati, non solo ha profondamente studiati i problemi del pensiero e dell'azione cristiano-sociale, ma li ha intensamente vissuti.

Il G. indaga, con serenità di storico accorto, i precedenti remoti del movimento D. C., rifacendosi alle varie correnti post-rivoluzionarie della prima metà dell'800 in Francia e in Italia, alle scuole d'Anger e di Liegi, all'opera di Ketteler in Germania, all'Unione di Friburg, non senza uno sguardo a ciò che, specialmente nel terreno economico, sociale e politico, si va delineando in Austria, Svizzera e paesi anglosassoni per venire agli indirizzi più recenti e più diffusi.

Poi, accennando agli albori prossimi della D. C., mette in chiara evidenza il pensiero di Murri e di Toniolo e viene alle realizzazioni del P.P.I. illuminandone gli atteggiamenti nelle ore più drammatiche e decisive. Tratta quindi della rinascita della D.C. (1943-1948), facendo un'acuta disamina delle vicende italiane dal '23 al '43, comprese le attività clandestine.

La caratteristica di questo lavoro è di offrire dati precisi non solo per la ricostruzione e valutazione di momenti storici di capitale importanza e per un sereno giudizio su uomini di primo piano variamente discussi; ma anche per un orientamento ideologico e pratico che va al di là delle immediate contingenze della vita politica italiana.

Luigi Costanzo

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

SECOLO DEL FANCIULLO

Si sono venute moltiplicando, in questo secolo che può — sotto certi aspetti — chiamarsi «del fanciullo», le scuole materne, istituite e dirette sotto la guida di esperti medici e pedagoghi.

Tuttavia nei genitori permane una viva diffidenza, specialmente nelle mamme. «E' ancora piccino» «Come mandare a scuola un bambino così piccolo?» e, con un occhiata di compassionevole tenerezza, la mamma si porta via il marmocchio, dimostrando di non volerne sapere di certe «novità».

Eppure è proprio in vista del benessere e della felicità del piccolo che nascono queste istituzioni. Certo l'ideale sarebbero, pur sempre, genitori capaci di sentire tutta l'altezza del problema educativo e forniti di possibilità e tempo per poterlo attuare. In queste condizioni non vi è, senza dubbio, asilo più bello, più fortunato e più grande del proprio, su questa terra. Ma il focolare dell'uomo non sempre è tale, non sempre è il luogo più consapevole della grandezza e della difficoltà estrema di questo compito e più capace quindi di realizzarlo; e, spesso, meno ancora lo è la casa agiata, che non la semplice, ma amorosa povertà di alcune pareti.

Sin dal momento in cui una creatura comincia a muovere i primi passi, a osservare quanto la circonda, ad afferrare ciò che vede, la casa dove abita — e più particolarmente la casa borghese — le si offre come un *fatto ostile*. «Nello studio non devi assolutamente entrare» «Guai a te se porti i tuoi giocattoli nel salotto» «Ho appena finito di riordinare la camera da pranzo ed ecco che tu hai messo tutto sossopra» «Ti proibisco di prendere in mano quegli oggetti». Il bambino si imbroncia, fa capricci, e, non appena gli si presenti un'occasione propizia, entra nella stanza proibita, tocca gli oggetti vietati. E ne ha ben tutte le ragioni, perchè è un sano e irresistibile istinto quello che lo porta ad esplorare l'ambiente in cui vive, a toccare le cose per acquistarne conoscenza. E' inevitabile che qualche malestro accada; e allora la mamma, con assai scarso senso pedagogico, va in collera, il bambino viene castigato, picchiato e tutto finisce in pianti e burrasche.

Ora, è naturale che non si possano abbandonare all'indiscrezione delle manine infantili le carte dello scrittoio o i ninnoli del salotto; che non sia piacevole veder seminato di pezzettini di carta il pavimento appena scopato. Ma a tutto questo occorre trovare un saggio rimedio, che non sacrifichi i gusti o meglio le esigenze innate del bambino: collocarlo cioè in un ambiente adatto alla sua età, favorevole al suo sviluppo, in un ambiente «suo». Ed ecco la scuola materna, dove, se ben organizzata e ancor più — questo è l'essenziale — se saggiamente diretta, il bambino può giocare liberamente, senza timore del disordine, senza la solita lotta per l'insufficienza dello spazio; dove non solo può toccare gli oggetti che vede, ma viene anzi incoraggiato a farlo, appagando così il suo desiderio di prendere contatto con la vita, d'investigare, di conoscere, cosa che, nella prima infanzia, richiede soprattutto — non bisogna dimenticarlo — il sussidio del tatto.

Del resto, ancora più tardi, nei componimenti dei ragazzi, si legge che essi sono felici quando i genitori escono di casa, perchè possono giocare anche nelle *stanze proibite, toccare tutto*, e che ciò *raddoppia il divertimento*.

Altra esigenza dell'infanzia è la vita all'aperto. Non ci dilungheremo sulla importanza, del resto assai ovvia e dovunque sostenuta, della vita all'aria libera, dal punto di vista dell'igiene infantile e del normale sviluppo fisico. Ne è, fra l'altro, conferma l'istinto stesso del piccolo, il quale, prima ancora dell'inizio della vita consapevole, dimostra tutta la gioia che gli viene dallo stare all'aperto e il disagio del ritorno a casa o della mancata passeggiata. E se la casa è al pianterreno, numerose sono le scappate in istrada del bimbo, anche in tenera età, «affamato» di aria, di luce, di sole. Spazio e aria libera non dovrebbero mai essere negati ai bambini. E qui è una nuova difficoltà nell'economia dell'educazione del fanciullo. Salvo casi fortunati, l'accompagnare fuori e il vigilare il piccolo è fondamentalmente, anzitutto, problema di tempo, e il tempo manca alla grande maggioranza dei genitori di oggi, specie se operai o impiegati, schiavi delle esigenze del lavoro, o, quanto meno, delle cure stesse della casa, e troppo distolti da quell'assistenza diretta ai loro figlioli, che pur sarebbe, in ogni campo, così necessaria. Ma, anche quando questa difficoltà può venir superata e le mamme possano assolvere il compito di «portar fuori il bambino tutti i giorni» non risolvono con questo il problema. Infatti, o il piccolo viene trascinato per le vie della città, in «commissioni» interminabili, di negozio in negozio, o di ufficio in ufficio, legato, annoiato dai continui divieti: «non toccare, non fermarti» ecc. o, peggio ancora, viene condotto in visita. Allora l'uscita è preceduta da una lunga «toilette» noiosissima per il bambino, causa di bronci da parte sua e di impazienze materne; e poi, ecco, di nuovo, la serie delle proibizioni: «non giocare con i bottoni» «lascia stare i fiocchetti» «non levarti i guantini» «guai a te se ti insudici il vestitino» «guai a te se lo strappi», e così di seguito. E se il piccolo non fa attenzione ai divieti della mamma, sono guai davvero. Nel salotto, poi, viene invitato a quel ridicolo sciocco supplizio — così estremamente antipedagogico — delle smorfie, delle moine, degli inchini e di tutte le altre convenzionali sciocchezze della nostra cosidetta *educazione* o convenienza sociale, tanto poco propizia alla *vera educazione* del carattere.

Bisogna poi tener conto che il bambino si stanca facilmente a camminare, sopratutto quando manca quell'interesse psicologico che può, fissandone l'attenzione e l'innata curiosità sugli oggetti esterni, deviarlo dalla considerazione, sia pure inconsapevole, di sè e della propria stanchezza.

Non passa giorno che non si vedano per la strada piccoli trascinati malamente, piangenti, spinti avanti, a «suon di sculacciate», dalla mamma che brontola: «Appena a casa ti metterai a correre come un indemoniato!» Tuttavia anche qui, essa ha torto, perchè il bambino si esaurisce rapidamente ed è realmente stanco quando si lamenta, ma si riprende anche con eguale rapidità, e gli bastano perciò pochi minuti di riposo per ritornare vivace ai suoi giochi.

Una scuola recinta di verde risolve questi problemi con un giardino riservato unicamente allo sbizzarrirsi della vivacità infantile e dove il bimbo potrà esplicare tutta la sua fantasia. E' se inibizione ancora vi è, essa si limita a quel senso di rispetto alle piante e alla natura, che deve essere, anche per lui, precoce e sana scuola di educazione spirituale.

Indubbiamente alcuni genitori — favoriti da tempo disponibile — sanno comprendere questa necessità e, con intelligente spirito di sacrificio, rinunciare ad altre esigenze per condurre i loro bambini in un giardino o in parco pubblico. Ma questi, purtroppo, nell'inferno della nostra ordinaria vita di città, scarseggiano o vanno sempre più scarseggiando con il crescente squilibrio tra il progressivo moltiplicarsi delle abitazioni e la riduzione, la amputazione, la distruzione continua delle poche oasi di verde ancora superstiti, inconsultamente sacrificate a un basso spirito di speculazione, che sfrutta gli alti costi delle aree cittadine a grave, profondo danno della salute fisica, spirituale di tutti e, in particolare, dei piccoli.

Non possiamo a meno di far presente anche qui, perchè il salvabile almeno si salvi, quale tremendo disastro noi abbiamo, in tante nostre città, operato, distruggendo, con la antiche ville, un tesoro inestimabile, oltrechè sul piano spirituale, anche soltanto su quello fisico. Comunque, la passeggiata negli stessi parchi, là dove si lascia in essi libero accesso al traffico, perde per il bambino, buona parte dei suoi vantaggi fisici, soprattutto per il tormento psichico della confuzione, del rumore e della inevitabile continua costrizione che il traffico stesso impone. Anche se al momento, non sia naturalmente facile registrare il danno immediato di questi fattori nocivi, ciò non toglie che essi non si imprimano, come elemento di stanchezza, di tensione e di irritazione sul giovane organismo.

La scuola materna risolve ancora altri importanti problemi che la famiglia, anche nelle migliori intenzioni, non sempre è in grado di affrontare, problemi che vanno dalla felicità attuale del bimbo e dalla psicologia infantile fino ai suoi riflessi nella psicologia e nella psicopatologia dell'adulto.

Ma su di essi — che ci porterebbero via ancora molto spazio — ritorneremo in un prossimo articolo.

Ettore Remotti

STAMPA ESTERA

LECRENIER G. - POURTOIS O. — *Per rendere più vive ed interessanti le conferenze pedagogiche.* «Moniteur» Tamines, n. 16, 20 aprile.

TITS DESIRÈ — *La pedagogia, scienza dell'uomo.* «*Revue belge de psychologie et de pédagogie.* Brusselle, n. 49, marzo '50.

BOON GERARD — *Lo stato attuale delle scuole speciali belghe.* Ibid.

GOOSERS GERARD — *Esperimento del Testo di Rorschach.* Ibid.

MEYLAN LOUIS — *Pestalozzi pioniero del l'educazione familiare.* «La nouvelle revue pédagogique» Tournai - Paris, n. 7, aprile.

Scuola all'aperto per un gruppo di lavoratori

INFANZIA E CINEMATOGRAFO

Mi è accaduto recentemente, di assistere, in uno dei primi cinematografi di Milano, alla proiezione del firm «*Le Royaume des Cieux*» doppiato in italiano. Per chi non lo sapesse, questo Regno dei cieli, è una specie di documentario della vita che conducono ragazze traviate dentro una Casa di correzione. La trama è quanto mai semplice: l'improvvisa morte della Direttrice, che era una donna sensibile e di cuore, fa sì che al suo posto subentri la Vice Direttrice, donna arcigna, severa, senza cuore e senza pietà, forse tarata essa stessa, la quale inaugura immediatamente un nuovo, inflessibile regime di vita che esaspera le ragazze affidate alle sue cure. Il giorno in cui una ragazza, forse innocente, che ama sinceramente e profondamente un giovane da cui è altrettanto profondamente riamata, viene rinchiusa nella Casa, la Direttrice sfoga su di lei i suoi perversi istinti. Le ricoverate, dapprima scettiche, finiscono per affezionarsi a questa giovane e per prendere le sue difese. Un giorno in cui essa tenta di fuggire col loro aiuto ed è ripresa, la disciplina subisce un nuovo incrudelimento. Scoppia una rivolta durante la quale la Direttrice a stento viene sottratta all'ira delle giovani le quali tuttavia piegano di fronte al contegno energico ma umano e comprensivo di una giovane vice direttrice. Mentre la calma ritorna nella Casa, approfittando di una paurosa inondazione, la giovane innocente riesce a fuggire con l'uomo che ama.

Durante la proiezione di questo film due cose mi hanno colpito: anzitutto il contegno del pubblico che rideva o sghignazzava là dove era evidente che situazioni o frasi volevano essere soltanto crude manifestazioni di una crudele realtà. Vi è nel film una scena commovente: fra quelle ragazze diventate insensibili nel vizio o nella colpa ce n'è una che ad un certo punto, vedendo che sfugge loro ogni possibilità di venire in aiuto della compagna innocente e crudelmente segregata, ha una vaga reminiscenza di cose udite o credute in passato e propone alle compagne di ricorrere ad un estremo aiuto: la preghiera. La proposta è accolta dalle risate scettiche delle giovani, ma queste finiscono per cedere e per rispondere in corso alle invocazioni sconnesse che la ragazza pronunzia ad alta voce confondendo il «Padre nostro» con l'«Ave Maria» e con altre preghiere... Ebbene a questo punto il pubblico sghignazzava come per una comica e felice trovata...

L'altra cosa che mi ha colpito è che al film, tutto ispirato ad un crudo realismo di ambiente, di atteggiamenti e di linguaggio, assistevano, coi loro cari parenti, non pochi bambini fra i 6 e gli 8 anni di qualcuno dei quali, in certi momenti, si sentivano le vocine reclamanti forse una spiegazione, forse la fine di una scena crudele...

M'è accaduto altre volte di vedere genitori incoscienti accompagnare i propri figli a rappresentazioni di film disgustosi o impressionanti. Ricordo poco tempo fa la voce supplichevole di una bambina che chiedeva «quando finirà», ed implorava il padre perchè la conducesse via. Ciò che naturalmente lo snaturato genitore non fece, sebbene non avesse potuto trattenermi dal dire ad alta voce, perchè mi sentisse, che era un vero delitto condurre dei bambini a vedere un film con scene così terrificanti...

Ora mi è capitato di leggere sulla rivista francese «Des deux mondes» (marzo 1950) un articolo di Armand Lanoux proprio su questo argomento e l'articolo meriterebbe di essere letto e meditato (stavo per scrivere «da chiunque si occupa e si preoccupa delle sorti della gioventù»: ma c'è in Italia chi «ufficialmente» si occupa della gioventù? Ricordo che tempo fa venne a trovarmi una deputatessa per sollecitarmi non so che cosa: assillato com'ero e sono da questo problema del cinema e l'infanzia le proposi di farsi promotrice di una campagna, che avrebbe potuto avere l'adesione anche delle colleghe di altri partiti, intesa a promuovere una legge che proteggesse l'infanzia dai pericoli del cinema, ma essa mi rispose che la democrazia cristiana era già abbastanza accusata di fare opera di «sacrestia» e non era il caso di mettersi alla testa di un movimento del genere...).

Uno dei punti su cui Armand Lanoux richiama l'attenzione del lettore è un rilievo statistico: due medici francesi hanno potuto constatare che ragazzi e ragazze vanno al cinema in media una volta la settimana, media considerata enorme «dans un pays comme la France où l'on va peu au cinema». Altri medici hanno potuto constatare l'assidua frequenza di ragazzi al cinema per adulti, di giorno e di notte, spesso soli dopo avere scelto da sè i films da vedere.. L'A. dell'articolo esamina poi le deleterie reazioni emotive e psichiche che determina la visione di films per adulti sull'anima dei fanciulli, reazioni tanto più gravi quanto più i bambini sono nervosi e perciò più adatti a subirne l'influenza. Visitando poco tempo fa un Centro medico-pedagogigo a Milano ho osservato dei disegni di fanciulli in alcuni dei quali, invitati a rappresentare qualche cosa che rappresentasse la paura, erano evidenti le reminiscenze di scene violente e sanguinose viste al cinema. Un bambino mi colpì in modo particolare, non soltanto per la sua grandissima attitudine al disegno, ma per il fatto che in tutto ciò che egli rappresentava non si vedeva altro che gente sgozzata in un lago di sangue e spade insanguinate... Si è potuto constatare che i ragazzi sono attratti in modo particolare da films che rappresentano scene di violenza, briganti, gangsters, delinquenti di ogni specie e l'articolista ricorda come due anni fa il Consiglio della Magistratura francese lanciasse una grave avvertimento a proposito della letteratura cosidetta infantile e il cinema. Un giudice faceva osservare che in un centro di osservazione, il [illegible] dei minorenni arrestati andava almeno *una volta al giorno al cinema* prima del loro arresto, e l'80 per [illegible], il resto, ci andava almeno *una volta la settimana*... Constatazioni di questo genere si potrebbero fare ugualmente in Italia con pari e forse non minore impressionante risultato.

Ora in Italia, come in Francia, la legge che proibisce i films ai minori di 16 anni è «bafouée». Tuttavia bisognerebbe d'urgenza porvi un rimedio: nella piccola civilissima Svizzera nessun ragazzo è ammesso nelle sale dove si proiettano films per adulti, e tutti rispettano questa legge. Se in Italia la legge c'è la si faccia rispettare, se non c'è si crei. Ma queste misure legislative non basterebbero, ed io mi associo alla proposta dell'articolista francese il quale vorrebbe che si favorisse la creazione di cinema per fanciulli e che si stabilissero dei sani criteri per stabilire se un film è adatto o no per fanciulli.

Questo problema dovrebbe essere considerato un problema sociale di Stato: tutta la gioventù passa attraverso le sale dei cinema. Se lo Stato si preoccupa giustamente della educazione e della istruzione dei suoi cittadini non dovrebbe minimamente trascurare di vigilare un ambiente dove queste cure vengono annientate, dove fra l'indifferenza di tutti si inoculano nell'animo dei giovani germi di turbamenti che avranno conseguenze deleterie per tutta la loro vita psichica.

Francesco Piva

Pretesti

Una delle cose che capitano non infrequentemente ai concorsi per cattedre di scuole secondarie si è di vedere un Tizio o una Caia, presentatisi in dieci o dodici concorsi, vincere magari una cattedra di italiano e latino al liceo ed essere bocciati più o meno clamorosamente al concorso per insegnare in una scoletta media inferiore e di avviamento professionale. Non ho mai capito perchè mai i professori universitari che per lo più presiedono o compongono le commissioni giudicatrici non sentano il ridicolo da una parte, l'immoralità dall'altra di queste cose. Io non penso che un giudice onesto potrebbe tollerare di vedere lo stesso accusato contemporaneamente condannato da lui e assolto da altri; e se di un ammalato si danno diverse diagnosi credo che ogni medico sennato non disdegni d'accostarle e di vedere quale sia la diagnosi che risulti più rispondente alle condizioni del paziente.

Ora io confesso che vedere un candidato contemporaneamente dichiarato idoneo e salire cattedra di liceo e inadatto a professore in una scuola tecnica [illegible] stessa disciplina, mi pare cosa che [illegible] tanto il buon senso ed il rispetto verso se stessi da non trovarci ragione bastevole a giustificarlo.

Invece i nostri cattedratici, a quanto pare non solo non lo trovano strano e incompatibile, ma ammettono tranquillamente che questo possa capitare. Già altra volta segnalammo in questa rubrica quella specie di sarabanda che sono i concorsi per scuola media: perchè dunque non accogliere la voce del buon senso che se non erro è anche la proposta del Sindacato Nazionale Scuola Media di fare [illegible]

★

Lo spirito anglosassone [illegible] conquista dell'educazione [illegible] [illegible] fesso che mi troverei imbarazzato, e non [illegible] Lo spirito anglosassone si dice che nella scuola non bisogna pensare, ma interessare, che non si facciano programmi ma attività varie; che non ci sono orari e materie fisse, ma un'organizzazione [illegible] e intelligente del tempo e degli interessi degli alunni. In pedagogia lo spirito anglosassone si è affermato con lo slogan della «centralità dell'alunno» e, formalmente, con la scomparsa della cattedra e l'affermazione dell'alunno protagonista. [illegible] ha dato effettivamente molte punte alla nostra [illegible] di popolo civile e scettico. Tutto in esso, lo spirito anglosassone ha realizzato qualche cosa: ha creato scuole, ha dato l'istruzione a tutti, ha valorizzato gli insegnanti. [illegible]

★

Uno scandalo che tutto sommato non ha avuto gli echi, le citazioni, gli strascichi polemici di altri scandali scolastici è stato quello dell'Università di Milano, ove tre impiegati e un usciere, se non erro, s'erano talmente specializzati nel loro lavoro da far apparire sostenuti esami non fatti o addirittura modificarne l'esito a loro piacimento.

La cosa a me pare di una gravità non comune: perchè qui ce ne va di mezzo la nostra pelle. Non vorrei infatti che alcuno dei miei lettori avesse a che fare col medico promosso in patologia o in altra materia con questo sistema. D'altra parte nessuno si è sognato per questo fatto di dichiarare che le università nostre sono piene di impiegati o di insegnanti corrotti. Invece la passione politica, spesso, riesce ad arroventare i fatti e le idee: come avvenne recentemente a Roma: dove ogni volta che ci si dichiara professori sembra quasi di essere colpevoli delle vicende del Virgilio, o il solo fatto di parlare di una scuola non statale suggerisce accostamenti ad altri fatti non meno mere[illegible]

Avicenna

TACITO, NERONE e i cristiani

Anno 64 d. C. Un incendio devasta Roma; il più disastroso, dice Tacito, fra quanti si abbatterono mai sulla città. Le cause? Tacito, con una impassibilità da annalista antico, registra due versioni: *forte an dolo principis incertum;* pur così ostile a Nerone, non si risolve a cedere alla voce popolare che accusò il principe come incendiario: lo storico sa che gli incendi a Roma furono, prima e dopo Nerone, tutt'altro che insoliti, per i sistemi di costruzione di allora e per i densi agglomerati edilizi (*casus in urbe frequens* dice Marziale per definire, appunto, un incendio). E scrupolosamente enumera pure i provvedimenti presi per lenire i disagi e le sofferenze di quanti si accalcavano nelle vie e si sparpagliavano nelle campagne. Eppure quei soccorsi, che erano *popularia*, che volevano risollevare il popolo e riguadagnarne il favore, non valevano ad allontanare dal principe l'accusa e il sospetto che fosse lui la causa del disastro. Tacito insiste due volte su questa inanità degli sforzi compiuti da Nerone. La fantasia del popolino si accendeva; la superstizione, come accade sempre nelle pubbliche calamità, si impadroniva delle menti, la tensione degli animi aveva bisogno di rallentarsi appuntandosi su un obiettivo; e si diceva perfino che alcuni andassero spargendo il fuoco, e impedissero di spegnerlo col dire che questi erano gli ordini: insomma, degli « untori » *ante litteram*. Ma, se il Manzoni non credeva agli untori e condannava le aberrazioni del risentimento popolare, Tacito crede a questi, potremmo dire, « ustori », ma, al solito, non sa decidere se avessero davvero un mandante o se andassero dicendo così per commettere indisturbati le spogliazioni e le ruberie che sempre incrudiscono certi flagelli.

Nerone capì che, per stornare da sè l'odio popolare, bastava offrire un altro sfogo: e allora *subdidit reos*, sostituì a sè altri accusati, i Cristiani. (L'Ussani respinge questa ovvia interpretazione partendo da una traduzione inesatta « sostituì al vero colpevole i falsi »; e obbietta che Tacito non afferma mai la colpevolezza di Nerone: ma dimentica che in latino *reus* non significa, come il nostro *reo*, « colpevole », bensì « accusato »). Nerone dunque riversò l'accusa su gente che già era invisa all'opinione comune, perchè viveva appartata, e si teneva estranea alle manifestazioni del culto ufficiale dello stato; anche per questo era poco conosciuta, e facilmente le si attribuivano delitti di ogni genere, che la rendevano adatta a diventare bersaglio dell'ira popolare: erano coloro *quos per flagitia invisos vulgos Chrestianos appellabat*. Quali accuse lanciasse contro i Cristiani la superstizione del volgo, è noto; sono più o meno le stesse che la fantasia popolare aveva rivolto due secoli e mezzo avanti contro un altro culto a carattere mistico, interpretato come una congiura contro lo stato, il culto dei Baccanali.

Non fu, dunque, nell'intento di Nerone, una persecuzione religiosa, ma, una volta preso l'abbrivio, degenerò in un vero sterminio. Infatti, racconta Tacito, *primum correpti qui fatebantur, deinde indicio eorum multitudo ingens haud proinde in crimine incendii quam odio humani generis coniuncti sunt*. In un primo momento furono arrestati coloro che confessavano: che cosa? Di avere incendiato Roma o di essere Cristiani? Di avere incendiato Roma no, dice l'Ussani; e si dà a dimostrare che i Cristiani non potevano essersi macchiati di tanta colpa. Ma questo lo sa anche Tacito, e lo dice chiaro; quindi è in ogni caso superflua la dimostrazione. Si tratta, se mai, di vedere se non si alluda a schiavi ai quali fu estorta con la tortura (che era il mezzo di prova ammesso appunto per gli schiavi) sia la confessione che le nuove denuncie; e non c'è bisogno neppure di ricordare qui la storia della Colonna Infame. Certo, con l'ipotesi di una inquisizione attuata mediante la tortura, si spiegherebbe, che i primi arrestati accusassero degli altri; e Tacito, nel distinguere fra i confessi del primo momento e la *multitudo ingens* coinvolta dalle denuncie potrebbe anche giustificare una ipotesi di questo genere, perchè conclude la frase dicendo che, quando i pochi diventarono massa, non si trattò più di *crimen incendii*, ma di *odium humani generis*: infatti, vuol dire Tacito, da chiunque fosse partita la criminosa iniziativa, non poteva essere stata che una congiura di pochi. Ma si può sempre intendere: vennero trascinati in giudizio coloro che confessavano di essere cristiani, e automaticamente erano classificati come incendiari: se poi morirono in molti, morirono perchè, incendiari o no, odiavano l'umanità; a un dato momento non ci si curò più di sapere in quanti avessero congiurato per distruggere Roma. Il solo fatto di essere Cristiani li rendeva, agli occhi dell'opinione comune, capaci di qualunque *flagitium;* e Tacito stesso conclude col dir che l'accusa specifica di incendio era infondata, ma qualunque pena era meritata in ogni caso, anche se l'accanimento di un imperatore, noto per la sua crudeltà, rese impopolare questa eliminazione voluta dalla *utilitas publica*: l'aristocratico Tacito, sdegnoso verso le masse degli umili delle quali non vede la forma morale, sembra dolersi che la sorte dei Cristiani abbia finito col destare pietà: *quamquam adversus sontes et novissima exempla meritos miseratio oriebatur, tamquam non utilitate publica sed in saevitiam unius absumerentur*. Le pene furono ignominose, dice lo storico: furono dilaniati dai cani, o crocifissi, o bruciati vivi. La terza pena è evidentemente in rapporto con l'accusa di incendio, secondo la legge del taglione: già le XII Tavole la comminavano a chi bruciasse edifici o raccolti: solo nel III sec. d. C. viene estesa, come pena infamante, ai disertori, e, sporadicamente, ai Cristiani. La crocifissione è, tipicamente, pena riservata agli schiavi; nelle provincie anche agli stranieri e ai ladroni; con l'Impero si applica ai plebei per determinati delitti, rapina, tradimento, sedizione (come sedizioso era stato crocifisso il Cristo).

L'esposizione alle fiere è pena comune per gli schiavi fin dall'inizio dell'impero, almeno a partire da Caligola e da Claudio, e, come pena infamante, per i Cristiani da Nerone in poi: ma la crudeltà raffinata di fare dei condannati delle torcie umane, per illuminare le tenebre notturne, è una responsabilità di Nerone, e non ha alcuna radice nella legge penale romana. Forse i primi condannati furono arsi vivi come incendiarii; gli altri, quelli della persecuzione indiscriminata e della giustizia sommaria, morirono, come gli schiavi e i plebei, in maniere diverse: non si guardò più al titolo dell'accusa specifica, che, come si è detto, dopo le prime esecuzioni, aveva perduto il suo significato.

Che quella del 64 sia stata la prima persecuzione, va d'accordo con l'*Apocalisse*, che, parlando della successiva, quella domiziana, fa di Domiziano la reincarnazione di Nerone ,e con Tertulliano, che parla di *institutum neronianum*, di un « precedente » offerto da Nerone ai persecutori venuti dopo di lui. se i Cristiani erano già invisi al popolo e accusati di odiare l'umanità, la persecuzione non potè essere limitata a Roma e dovè esercene una più vasta già prima dell'incendio. La deduzione va contro il racconto di Tacito, e si basa sul fatto che Svetonio non racconta di seguito, come Tacito, incendio e persecuzione, ma ne parla separatamente, anzi della persecuzione prima che dell'incendio; ma qui si dimentica, a mio avviso, che Svetonio raggruppa gli avvenimenti secondo certi schemi biografici tradizionali, molto empirici, e non segue affatto un ordine cronologico; così, persecuzione e incendio appartengono a due categorie diverse di fatti: la persecuzione è annoverata dal biografo, che vede nei Cristiani una genia malefica, fra i provvedimenti severi, ma salutari, del principe; l'incendio, attribuito a Nerone, chiude la serie delle uccisioni e dei delitti perpetrati da lui. La condanna di San Paolo, che seguì, sicuramente, prima del 64, sembra un episodio sporadico che non rientra nel quadro di una persecuzione collettiva: basti dire che, durante i due anni di prigionia a Roma, San Paolo potè ricevere visite e predicare il Verbo, ed egli fu ucciso soltanto dopo lo scandalo che la parola del prigioniero suscitò fra i Giudei, allora potenti, e gli incidenti che ne seguirono. I Cristiani infatti (a parte, nel caso di Nerone, l'accusa di incendio che fece divampare un odio già latente) erano perseguitati come perturbatori, come accadde sotto Claudio quando furono allontanati i Giudei, dice Svetonio « che tumultuavano per istigazione di Cresto » (cioè di Cristo): in realtà i Cristiani, confusi qui coi Giudei, erano degli scismatici agli occhi di questi, che forse come sediziosi li additavano all'autorità romana. La pena di morte, come è noto fino dagli studi del Mommsen e come è stato ribadito dal Costa, rientrava in ogni caso nella facoltà della *coercitio*, unita all'*imperium* di cui godono i procuratori nelle provincie e il principe anche dentro Roma: non c'è bisogno di una speciale *coercitio* in materia religiosa, nè di una legge contro il presunto reato di cristianesimo. Anzi, possiamo tenere per certo che non era stabilito affatto in che cosa consistesse la colpa dei Cristiani; in sostanza, della setta era perseguitato il *nomen* a tutela dell'ordine pubblico senza che si ricercassero e si precisassero i *flagitia*. Una legge specifica, al tempo di Nerone, non c'era: solo così è spiegabile la perplessità che dimostra, mezzo secolo dopo, Plinio il Giovane, quando, nel 112 chiede istruzioni a Traiano sui processi da condurre contro i Cristiani: « Non sono mai intervenuto in processi contro i Cristiani, e quindi non so che cosa e fino a che punto si è soliti punire o indagare ». Dice: « si è soliti », non « si deve »: non cerca una legge, ma una consuetudine. E chiede « che cosa » si punisce, dove sta la colpa, e in che limiti viene punita. E Traiano, nel rispondere a Plinio, non soltanto non lo rimanda a una legge, ma conferma che non si può formulare una norma valida per tutti i casi: ad ogni modo, non si devono scoprire i Cristiani con inquisizioni (*conquirendi non sunt*): intervenire soltanto dietro le denuncie, ma assolvere chi dimostra, prestando il culto agli dèi, di non essere cristiano o almeno di non esserlo più. E' chiaro che non si tratta di punire un delitto che abbia configurazione giuridica (e non l'ebbe, si può dire, prima di Decio): già Tertulliano rilevava l'assurdità e la contradizione di questa procedura (che sarà applicata del resto per tutto il II secolo): *parcit et saevit, dissimulat et animadvertit*: o i Cristiani sono colpevoli, e si debbono fare inchieste e si ha da punire in ogni caso; o sono innocenti, e si deve reagire alle denunzie. In realtà, Traiano, se vuole che i Cristiani levino voti agli dèi del paganesimo, non si preoccupa tanto di reintegrare un culto rinnegato, quanto di avere una prova tangibile dell'abiura, da opporre ai delatori, oppure di mettere i Cristiani in stato di disobbedienza e di sacrilegio in modo che quasi si condannino da sè. Così (d'accordo con Plinio, il quale aveva pensato che si dovesse punire comunque la ostinazione), Traiano non vede un pericolo da estirpare e non si cura di indagare la natura della setta, ma cede solo a una preoccupazione che dominerà i suoi successori per oltre un secolo: non infierire più di quanto è necessario per non inimicarsi l'opinione pubblica. Questo è specialmente l'atteggiamento dei governatori nelle provincie, i quali cercavano prima di tutto una sconfessione: *veritatis extorquendae praesides*, rinfacciava loro Tertulliano, *de nobis solis mendacium elaboratis audire*. Questo procedimento confermano gli *Acta Martyrum*: non diversamente si era comportato, primo fra tutti, Ponzio Pilato nel processo contro Gesù.

Alessandro Ronconi

RICORDO di Aristide Marigo

Fu per l'ultima volta tra noi nel giugno 1943. Lo avemmo vicino, tra Bagheria e Santa Flavia, dove allora si teneva, tra un bombardamento e l'altro, la sessione estiva di esami della Facoltà di Lettere. Già « sfollato » con la famiglia, il Marigo era rientrato in Sicilia per adempiere ai suoi doveri accademici. Dal 1939 era Professore di Letteratura latina medievale e di Filologia romanza nella Università di Palermo. La contenuta passione della Sua dottrina, la alta coscienza morale, il fervore del Suo insegnamento, resero nobile e cara la Sua figura a colleghi e discepoli. Vivo e profondo in quanti Lo conobbero perdura il ricordo del Suo magistero, benchè Egli abbia trascorso appena un lustro, e non intero, tra noi. Nel lasciare Palermo, Egli accettava l'invito della Facoltà di Pavia, che Lo chiamava a coprire la Cattedra di Filologia romanza. Dopo la Sua partenza, le notizie si fecero sempre più rade. Ma si seppe, tra l'altro, che aveva dovuto soffrire per più mesi, insieme con la consorte, la prigionia nazista nelle carceri di Trento. Poi ci giunse la notizia di una infermità grave che negli ultimi anni limitò penosamente la Sua attività intellettuale e gli tolse la possibilità di continuare dalla Cattedra il Suo insegnamento. Ed ecco ora ci si annunzia che la Sua giornata terrena è compiuta. Egli si è spento a Firenze l'otto giugno scorso, nel giorno del Corpus Domini.

Era nato a Padova il 26 giugno 1883. Fu dapprima filologo classico, e un Suo giovanile lavoro sul commediografo greco Difilo è tuttora ricordato. Poi Egli trasferì agli studi di Letteratura medievale la severa disciplina del metodo e la Sua paziente fatica di indagatore. Lo attrassero sopratutto, gli studi danteschi, in quell'aspetto che ai più è ignoto di Dante, uomo del medioevo, continuatore ed interprete di una civiltà latina e cristiana, che accomuna Virgilio al nuovo Testamento e ai padri della Chiesa. Il frutto più maturo di questi lunghi studi danteschi, è rappresentato da quella monumentale edizione del De Vulgari Eloquentia *(testo critico con traduzione italiana e commentario) che fu pubblicato a Firenze nel 1938, come VI volume della Edizione Nazionale delle Opere dell'Alighieri, diretta da M. Barbi. Particolari ricerche di latino medievale attraverso il Marigo negli anni del Suo insegnamento universitario. Tra i più notevoli sono certi Suoi studi sul testo della* Filosofia consolatrice *di Severino Boezio. Fu il caso o un destino che Lo condusse, di lì a poco, in quella Pavia dove Boezio aveva sofferto nel carcere di Teodorico, prima che ve lo strangolasse la mano del carnefice? La filosofia del Vangelo consolò, essa, gli ultimi anni di Aristide Marigo e rasserenò l'ora estrema, vegliata dalla moglie e dai figli diletti (l'un d'essi, Adalberto, milita nella compagnia di Gesù) in quella Sua Firenze che gli fu seconda Patria e gli fu così cara. Egli lascia un solco negli studi danteschi, di severità, di disciplina metodica, di paziente e originale indagine. Rimanga a quanti Lo conobbero, a quanti gli furono discepoli, il ricordo esemplare, di quella Sua probità di studioso e di uomo per cui scienza e vita e fede si risolvevano in uno spontaneo accordo, in una superiore armonia.*

Bruno Lavagnini

NOTTE DI TAGLIACARNE

L'ultima raccolta poetica di Antonio Tagliacarne meglio si illumina dei suoi genuini significati se la si consideri sulla linea ideale di tutta la sua produzione; e sotto questo aspetto la sua *Notte* appare al tempo stesso un approdo e un avviso.

Su queste colonne, circa un anno fa, identificammo l'istanza risolutiva della lirica di Tagliacarne nel motivo centrale della morte, che per il poeta non è già richiamo di beatitudine, cioè il *desideratum* antinomico della sofferenza terrena, ma piuttosto l'elemento consustanziale alla vicenda stessa della vita, che matura passo a passo con il suo sbandato itinerario d'uomo.

All'incenerirsi dei viali d'oro, quello itinerario lo conduceva ospite di città stellate, lo chiamava ai « *porti di bitume - ove l'arancio insinua il suo profumo* », cioè all'estrema frontiera prima del distacco.

Con la *Notte*, il distacco s'è ora avverato nella sua lirica e necessaria coerenza, poichè il colorito svariare delle forme terrene sembra fatalmente chiuso nell'immobilità d'una pietrificata esistenza: « *Ma l'erbe già son secche sopra i campi - già i porti son chiusi per gli approdi - già i selci fan aride le strade* ».

Forse ora la noia schianta senza riparo ogni illusorio anelito di luce, e già si calpesta il greto della morte, e l'anima rifugge con disperata amarezza dalle parvenze pur care e tuttavia torturanti, come sui balconi le donne, « *colme d'un riso che m'inquieta il cuore* ».

In librate atmosfere, il poeta sembra attingere la sfera ultrasensoriale d'una composta chiarezza, quasi che i reconditi sensi dell'essere si siano finalmente svelati e organati in un'idea superiore: « *Oggi la traccia di me stesso è chiara* ».

Ma nella *Notte*, dicevamo, non è solo da individuarsi la conclusione di una esigenza già poeticamente formulata nelle precedenti raccolte: essa reca infatti i germi iniziali di tutto un nuovo orientamento dell'ispirazione, che, presto o tardi, troverà libera voce e compiutezza di canto.

•

Infatti proprio in queste pagine di commiato e d'oblio, là dove lo sconforto di una vita randagia, strappata ora per ora con disperato coraggio, più persuade a trovare uno scampo al di là del transitorio, si avverte tuttavia il desiderio struggente e imperioso di un fiato vitale, di un « ritorno fra gli uomini ». Anche se oggi il poeta canta: « *Non tornerò nel vecchio mondo umano — levigato di strade consuete* », senti quell'ansia del ritorno trascorrere sottile nell'invagata contemplazione della natura, la scopri nell'emozione di un ricordo, nella stessa immagine degli usignoli che verranno a cantare sulla sua pietra.

E' dunque lecito presagire che Tagliacarne, se nell'immediato avvenire tenderà a rendere più definitivo il suo distacco dal mondo, in seguito sarà inevitabilmente risospinto verso un'appassionata partecipazione all'esistenza. Allora quella solitudine estrema, che rende singolarmente grave e sofferta la parola del poeta, troverà non forse un riscatto, ma certo un principio di rassegnazione e di dimenticanza.

Il linguaggio di Tagliacarne ha trovato in questa ultima raccolta un più esperto ritmo compositivo che, rifiutando il gusto di ermetici preziosismi, si modula elegantemente su una moderata essenzialità.

Talora, esigenze di pensiero non risolte in immagini di fantasia, appesantiscono il discorso in elucubrati sofismi (si veda il finale di « *E allora che sono?* »); ma spira quasi sempre in questi versi una suggestiva delicatezza d'accenti, una musicalità intensa e commossa, di sicura efficacia.

La raccolta ha ottenuto il premio assoluto nel concorso Gastaldi 1949, su oltre 400 concorrenti.

Mario Petrucciani

Notte d'uomo - Liriche di Antonio Tagliacarne. Gastaldi, Milano, 1950.

Teatro italiano in Portogallo

(Continuazione della pag. 4)

toghese per il Metastasio e il Goldoni: motivi artistici ed extraartistici crearono nel paese, attorno a quei nostri due autori, una popolarità non minore a quella che essi ebbero negli altri paesi. E' un tema importante, che merita una segnalazione a parte, ci limiteremo qui a dire che l'adattamento del teatro di Metastasio e Goldoni « al gusto portoghese » (è la formula usata dai suoi manipolatori) li presenta — sopratutto Metastasio — in una veste così diversa da quella originale, che tale « adattamento » costituisce un capitolo di inaspettato interesse, e finora ignoto, della fortuna del nostro teatro all'estero.

Dei lavori romantici italiani, il Portogallo conobbe sopratutto quelli del Pellico, per il quale andarono in delirio gli spettatori delle più sperdute cittadine del paese: la recita della *Francesca da Rimini* da parte di Ernesto Rossi riempì la cronaca perfino dei più umili fogli di provincia. Con il Rossi passarono trionfalmente in Portogallo, dall'Ottocento ai nostri tempi, pressochè tutti i nostri più grandi attori, dalla Duse a Zacconi; e per un'attrice portoghese Pirandello compose uno dei suoi lavori, che andò in scena con molto successo a Lisbona. Che cosa rappresenti tuttora il teatro italiano per i portoghesi, l'ha visto chi si è trovato a vivere in Portogallo durante l'ultima guerra, quando le scene del paese rimasero forzatamente prive dei nostri cantanti e dei nostri attori: ai portoghesi, in quegli anni, si ebbe l'impressione che mancasse qualcosa di necessario per la vita culturale. Lo confermò l'entusiasmo con cui i portoghesi tornarono ad applaudire l'arte teatrale che ricomparve dall'Italia al termine del conflitto, così come l'interesse col quale seguono il « Teatro Sperimentale di Rua do Salitre », dove un nostro letterato che vive a Lisbona da anni, Gino Saviotti, ha recentemente intrapreso, con l'appoggio di cultori portoghesi anche del nostro teatro, primo fra tutti Jorge de Faria, un'opera di rieducazione dei giovani all'arte del recitare, esercitandoli coi lavori dei nostri più svariati autori, dal Ruzzante al Pirandello, dall'Alfieri ai giovanissimi.

Giuseppe Carlo Rossi

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 30 - ROMA, 23 LUGLIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

CONIUNCTIO STUDIORUM

Srivendo al Landino, vecchio amico d'infanzia, l'Ammanati ricorda la vita giovanile trascorsa a Firenze, dove avevano conosciuto il morso della povertà, ma dove gli ingegni erano stati fecondati da maestri sommi.

« Conservo le antiche amicizie ed amo chi mi ha amato... Ed amo te Landino memore della nostra antica amicizia e particolarmente del tuo ingegno, che ho in ogni circostanza lodato ». E a ripetergli la sua stima, insisteva sull'eccellenza delle Lettere dell'amico, tenute in sì alto pregio, « da giudicare utilissime alla dottrina, dopo una semplice lettura ».

E' appunto in uno scritto allo amico che vediamo ricordato la « coniunctio studiorum », e cioè una consanguineità generata dallo stesso amore per gli stessi studi. L'espressione ha sapore quasi archeologico per noi. Qualcuno anzi potrebbe ricordarci le invettive in cui si accanivano questi « coniuncti » e far cadere così la nostra ammirazione in un vagheggiamento di ciò che è trapassato: tentazione sempre risorgente soprattutto in tempi non dolci come sono i nostri. E tuttavia quelle aggressioni verbali lasciavano intatto e venerato un patrimonio comune. Tutti si ritevano figli di Cicerone « Linguae latinae parens »; tutti detestavano il barbaro linguaggio e si sentivano offesi da ogni inquinamento di stile. Diceva l'Ammanati « Ab adolescentia latine imbutus barbare audire non possum ». A tutti stava a cuore la « peritia litterarum » come un segno di riconoscimento della propria umana dignitità. Uno era l'amore, unico l'ideale, unica la tecnica. Il dissenso sprigionava « flammas orationis », ma era fuoco purificatore dello stesso oro.

Quando il Bruni, per esempio, sentenziava che Cicerone « quisquam omnium magis amandus est, magisque in delitiis habendus », non trovava alcuno che gli rifiutasse il consenso. E imparavano gli stessi passi, e si nutrivano dello stesso cibo, con la certezza che gli « studia » costituivano il più alto anelito alla più viva spiritualità.

A fondamento di questa « coniunctio » v'era la convinzione che attraverso gli « studia humanitatis » si potesse possedere la vera « scientia rerum ». Per il divino e per l'umano l'itinerario era unico. Un umanista come il Manetti si dava con supremo ardore agli studi del greco per tradurre Aristotile, ma imparava l'ebraico per tradurre i Salmi. Una cultura umanista era sempre tronco schietto per innesti filosofici, teologici, biblici. Una perizia universale nelle Lettere poteva vedersi congiunta ad una profonda cognizione della Bibbia, delle scienze sacre e persino ad una, sincera pietà. Nel Pazentuccelli, nel Niccoli, nel Manetti, in Donato Acciaioli siffatta sintesi di dottrina era così organata e visibile da destare l'amminirazione. L'umanista scettico poteva fermarsi a Cicerone, ma il credente non non doveva cambiar via per continuare il suo cammino e giungere ad Agostino, a Girolamo, al Nazianzieno, al Crisostomo e ad altri grandi atleti del pensiero cristiano. La « Coniunctio studiorum » legava come un vincolo di razza e negli uomini di vero spirito religioso come l'Ammanati, fioriva « in Carità ».

Quando e perchè questo vincolo si ruppe non è qui il caso di dire. Ad una costatazione amara è invece necessario accennare. Sono proprio gli « studia » oggi a dividerci. Fonte di dissensione sono le filosofie, ciascuna delle quali si dice nata per incendiare l'altra. L'idealismo, il positivismo, il marxismo, ed oggi l'esistenzialismo si cercano, si rincorrono, si affrontano, si battono e si abbattono con furore fanatico. Le sociologie sono pini di vulcano, le letterature si dilaniano. In una stessa letteratura anzi le varie poetiche si arrovellano per conquistare il mercato dell'opinione. Persino nelle scienze esatte le scuole diverse si lanciano anatemi. « Ti amo, o Landino, memore della nostra antica amicizia e particolarmente del tuo ingegno che io ho sempre in ogni circostanza lodato ». Che timbro ridicolo hanno queste parole per le nostre scaltrite orecchie. Lodare l'ingegno altrui ed amarlo questo ingegno è candore incomprensibile che umilierebbe come un morbillo nell'età adulta. La cultura ha le zanne oggi.

Con rammarico dobbiamo ammettere che ciò che ci è dato vedere negli « Studia » è la separazione, il distacco, l'ostilità: la *disiunctio*, insomma.

Eppure non v'è « scientia rerum » senza anelito all'unità. L'uomo cerca una comunicazione con la natura, una comunità con i suoi simili, una comunione con Dio. Tutta l'esperienza umana è presa e trasportata da questo movimento edificante; è voto profondo dello spirito questo ricercare una prospettiva comune sull'universo. La vita — è stato detto — è ciò che è inviscerato nell'universo per dargli unità.

Gli « Studia » quindi che non ci stimolano e non ci sorreggono verso una delle tre vie indicate, verso cioè la comunicazione, o verso la comunità, o verso la comunione sono disumani perchè sono dispersivi e servono a dividere, a distaccare, a separare, a tener lontano l'uomo dall'uomo.

Che cosa possiamo aspettarci da siffatta *disiunctio* ? Disinganni e rovine perchè se l'uomo è nemico dell'uomo anche le cose, come prese nella vertigine dell'odio, gli fanno vortice intorno per annientarlo.

S. Filippo Neri - Scultura in legno di Dakar

SIMULACRI E REALTÀ

ALTOSASSO NON ARRIVA

Battaglia di Novara, non quella di Carlo Alberto, ma quella di Mottino, capitano svizzero. Siamo al 6 giugno 1515. Che si fa? Si assalta subito o si aspetta il capitano Altosasso, uomo feroce ed ardentissimo, soldato invincibile.

Altosasso e Mottino: un uomo gigantesco come un'alpe, e un nome piccino ed affettuoso come quello di un micio. Ma Altosasso non arriva. Mottino allora convoca la cittadinanza sulla piazza di Novara e parla. Che dice? Certo generose parole, se al suo dire, « gridò ferocemente tutta la moltitudine, approvando ciascuno col braccio disteso il detto suo ».

Poi la manda a riposare quella folla. E' saggio Mottino. Sa che ogni moltitudine s'infiamma e si sfiamma, ma che ciò non ha alcun rapporto con l'azione, la quale vuol esser preparata con il riposo. Dormite ragazzi, il tamburo vi sveglierà.

E Altosasso non arriva.

Comincia la battaglia. Danno grandissimo dalle parti. Cade anche Mottino, autore di sì generoso consiglio, « percosso, mentre ferocemente combatteva, nella gola da una picca ». Ma dei fanti francesi e guasconi « fu morta la maggior parte nel fuggire ».

Un capitolo questo della battaglia di Novara della buona e della cattiva retorica.

Altosasso e guasconi: cattiva retorica. Mottino con una picca in quella gola che aveva articolate sì generose parole: buona retorica.

TINGERE

Tingere *per i latini valeva* bagnare, immergere. *Un colorire sì, ma con colore che doveva essere assorbito. Per spalmare con colori asciutti, imbellettare, avevano un altro verbo:* fucare. *Che cosa è avvenuto nel nostro uso? Abbiamo dato al* tingere *il significato di* fucare. *Fucando diciamo che il tale è intinto di lettere, vogliamo proprio intendere che costui non si è mai immerso in esse, non ne ha assorbito il nettare, se n'è soltanto spalmato ed imbellettato. « Tinctus litteris », voleva Cicerone il suo oratore, ma intendeva con ciò, non dirozzato esternamente, ma penetrato, inzuppato, come inzuppata, era quella tunica dello sventurato Ercole: sanguine Centauri tincta.*

Per le spalmature, senza inzuppamento interno, per le impiallicciature senza mutazione, il fucare *era termine proprio. « Iisdem ineptiis fucata sunt omnia ». Ora un uomo dedito alle inezie letterarie non è tinctus, ma fucatus. Prudenza quindi nell'uso di quel* tingere *perchè può avvenire che mentre volete designare un letteratuccio ch'è tutto un'inezia, non vi avvenga di definirlo ciceronianamente, tinto di lettere.*

Insomma per tingere ci vuole colore umido, assorbito in tutte le fibre. Come si inumidisce quel colore è un segreto ormai perduto.

PADRE E FIGLIO

Del romanziere del giorno, Graham Greene, apprendiamo qualche notizia sulla sua giovinezza passata all'ombra di una grande scuola che suo padre dirigeva ad Ashbridge. Atmosfera riposante per un adolescente corretto e pratico. Ma il Greene non amava virtù così spente. Il resto è facile dedurlo. Ashbridge divenne per lui il simbolo della prigione, di tutte le prigioni, le africane le messicane, le europee.

Bel risultato per chi dirigeva la scuola, il quale poteva rallegrarsi e come educatore e come padre! Proprio ad Ashbridge il giovinetto deve aver fatto i suoi piani di evasione, e lì saranno nate le prime trame di quegli intrighi polizieschi che diedero vita a quei personaggi di tragicità cinematografica, sempre colpevoli di cose grosse come assassini, spionaggi, furti, eccetera.

Naturalmente tutta questa fauna di delinquenti trovano un difensore convinto e appassionato nell'ex alunno di Ashbridge. Egli ama i caduti, i reietti, i colpevoli come vittime, e ciò ci rassicura sulla bontà dei suoi sentimenti. Tuttavia, un po' di tristezza, appena un velo quasi invisibile, ce la dà quel bravo e corretto e pratico direttore della scuola di Ashbridge, il quale essendo proprio l'antitipo dei personaggi creati dalla fantasia del figlio e amati da lui, deve aver pensato che il suo rampollo abbia lavorato tutta la vita per dargli torto. E' come se avesse preso i registri di Ashbridge e si fosse dato pazientemente a mutare ogni zero per la condotta in dieci e lode.

Varius

Disciplina e libertà
in Roma antica

Tutte le virtù civili, politiche e morali del popolo romano Tito Livio concepì come un tutto organico ed inscindibile: *virtus populi romani integra atque immobilis*, e di tutte vide il fondamento nella disciplina: grande parola questa, che in poche sillabe circoscrive, come entro il giro breve di un anello di acciaio, la qualità fondamentale dei Romani, e colpisce tutto il travaglio dello sviluppo storico e psicologico, attraverso il quale quella qualità si foggiò e si definì. Disciplina è il sentimento del dovere spinto sino alla abnegazione, all'eroismo, alla rinuncia della vita, sentimento appreso (disciplina da *discere* = imparare) alla dura esperienza della milizia, sul cui modello si plasmava poi tutta la vita civile dei Romani. E' questo il sentimento che spinge i due Deci, padre e figlio, ad immolarsi agli dei inferi nell'infuriare della battaglia per propiziare la vittoria ai Romani, e consente a Tito Manlio di condannare a morte, senza batter ciglio, il figliuolo, reo di aver combattuto, sia pure vittoriosamente, contro gli ordini precisi del padre. E la sentenza suonava lugubre nelle sue clausole terrificanti: « Poichè deve l'autorità dei consoli essere rinsaldata dalla tua condanna o annullata dalla tua impunità, io credo che nemmeno tu, o figlio, se nelle tue vene scorra una stilla soltanto del nostro sangue, disconoscerai la necessità di espiare con la tua morte la disciplina militare infranta per tua colpa. Va, o littore, legalo al ceppo! » A così atroce comandamento restano sbigottiti gli astanti, e la scure, sinistramente lampeggiando, si abbatte sul capo dell'infelice adolescente, e fiotti di sangue rosseggiano tutto attorno.

Questa la « disciplina » sulla cui base poggiò la fortuna di Roma (*qua stetit ad hanc diem Romana res*), e che tenne ognora accesa nel petto dei Romani la consapevolezza della subordinazione assoluta degli interessi dei singoli a quelli della comunità. Le singole personalità, anche le maggiori, contano solo in quanto divengano strumento volenteroso e subordinato della volontà collettiva dello stato, dalla quale il cittadino è riassorbito per la virtù livellatrice degli ordinamenti romani, mentre opera infaticabilmente il genio della stirpe, custode del fuoco sacro della specie, che trascende ogni volontà ed ogni intelligenza individua, e sospinge innanzi verso mète sempre più elevate. Nessuno potrebbe dire se alla grandezza della patria abbiano giovato maggiormente i più famosi condottieri o quello Spurio Ligustino, che Livio rievoca, il quale aveva militato sotto T. Quinzio Flaminino e M. Porzio Catone e Manio Acilio e Tiberio Sempronio Gracco, e un giorno si presentò ai comizi vantando, a cinquanta anni di età, ventun campagne di guerra, trentaquattro encomi, sei corone civiche e la nomina a centuriore « con tanti anni di servizio e di età egli avrebbe avuto ben diritto alla dispensa dal servizio tanto più che avrebbe potuto mettere al suo posto quattro figli, che aveva avuto dalla donna datagli in isposa dal padre, la quale altro non aveva portato con sè se non la sua nascita libera, la sua purezza ed una fecondità da non sembrare scarsa nemmeno per una famiglia di ricchi. Ma, no — così egli terminava il suo dire — fino a che qualche comandante mi reputerà atto al servizio, io non mi rifiuterò, mai e poi mai ».

•

Da tale tempra di legionari e da tale senso di disciplina dipende la invincibilità dell'esercito romano. Ogni soldato è pronto a morire, e se egli cade, cade « volta la fronte al nemico, ferito al petto, talora avviticchiato al corpo dell'avversario, la spada alla mano, e pur nel suo volto cadaverico potresti ancor sorprendere la minaccia, e alla morte stessa sopravvive il furore (*relictae in voltibus minae et in ipsa morte ira vivebat*) ».

Per ciò il giorno in cui Livio si domandò che cosa mai sarebbe accaduto, se Alessandro Magno avesse portato la guerra in Italia, non esitò un solo istante a rispondere: « Il soldato romano ha messo e metterà sempre in fuga mille schiere più forti di quelle del Macedone, che aveva vinto Dario alla testa dei suoi sciami di femmine e di eunuchi, tra fulgori di porpora ed oro ».

Se la disciplina ferrea ed inesorabile è la base della grandezza di Roma, essa è non soltanto compatibilissima con la libertà morale del cittadino, ma nemmeno è di ostacolo alla libertà politica, chè anzi ne è garanzia. E della libertà politica, T. Livio è uno dei massimi assertori, riconoscendo nell'insopprimibile esigenza di essa un'altra delle qualità fondamentali del popolo romano: « Questa essere la volontà di tutti: che la fine della libertà avrebbe segnato la fine stessa di Roma (*Eam esse voluntatem omnium ut qui libertati erit in illa urbe finis, idem urbi sit*) ».

•

E' così che alla caduta della monarchia, che aveva lasciato dietro di sè per la degenerazione in tirannide un implacabile solco d'odio, che durerà attraverso i secoli e si continuerà sino al basso impero, il popolo giura che non avrebbe più tollerato tiranni, e piuttosto che a loro avrebbe aperte le porte ai nemici. Ma nel racconto successivo Livio matura e precisa il suo giudizio politico, facendo risaltare che negli ordinamenti repubblicani l'autorità centrale rimane nelle mani dei consoli, nei quali in tal guisa sopravvive la regia potestà: la monarchia è servita a render maturi i Romani a cogliere « *bonam frugem libertatis* » la buona semente della libertà. E la libertà è da intendersi quale giusto mezzo tra demagogia e tirannide, quale impero della legge più forte del capriccio dei singoli (*Imperia legum potentiora quam hominum*).

E quando egli viene a narrare le lotte tra il patriziato e la plebe per l'eguaglianza civile, politica ed economica, fa echeggiare di continuo nelle eloquenti orazioni, che mette in bocca ad alcuni dei suoi personaggi, l'esortazione alla concordia civile, col che si esprime il convincimento della opportuna, anzi necessaria elevazione delle classi inferiori, ma insieme della necessità del limite, dell'equilibrio armonico degli ordini cittadini in rigorosa gerarchia di valori etici e politici. In altri termini egli distingue sempre tra giuste rivendicazioni e avventata demagogia, ma sa ben cogliere la linea essenziale dello sviluppo politico e sociale di Roma, intuendo, come poi Nicolò Machiavelli « i tumulti intra i nobili e la plebe essere stata prima ragione di tenere libera Roma ».

E quando poi, in libri perduti ma parzialmente ricostruibili nel loro contenuto, Livio passò a raccontare gli orrori delle guerre civili, non celò tutta la sua preoccupazione per la crisi del regime repubblicano e il timore dell'avvento della tirannide, onde giunse a domandarsi, se fosse stato bene o male che Cesare fosse nato, e non lesinò la lode a Bruto e a Cassio.

Era l'ultima invocazione alla libertà del più grande degli istoriografi di Roma.

G. Cardinali

SOMMARIO

L'"OPERA PRIMA,, DI ALFREDO PANZINI

E' una vera rarità bibliografica e contiene pensieri e idee che possono essere interessanti a conoscere. Laureato nel 1886, Alfredo Panzini entrò subito nell'insegnamento medio: la sua prima sede fu Castellammare di Stabia dove insegnò nel ginnasio inferiore, durante l'anno scolastico 1886-1887. Lì pubblicò il suo primo lavoro, nella tipografia Elzeviriana del luogo, intitolato *Saggio critico sulla Poesia maccheronica* (1887). Sono 100 pagine in ottavo, modestissima e provinciale edizione, con copertina violacea. (Panzini non si occupò più mai di questo suo saggio giovanile composto a 23 anni).

Le pagine panziniane sono esempio di critica ancora romantica ma temperata dallo stadio e dalle tendenze della scuola carducciana, a cui egli apparteneva fedelmente. Non è da pensare che il giovane autore si soffermi nemmeno lontanamente su questioni critiche di testo e nemmeno su quelle biografiche: la sua informazione bibliografica si limita ai vecchi storici della letteratura; e delle due opere straniere (Delepierre e Genthe), allora più note, sul Folengo, cita solo il nome: più si giova dei volumetti della Rara Daelli sulle «Maccheronee di cinque poeti italiani del secolo XV» editi a cura di P. A. Tosi e dell'edizione folenghiana del Portioli. E c'è un moderato tono polemico circa le pagine folenghiane del De Sanctis, alle quali però in parte si accosta; e circa il Canello e lo Zumbini che in un articolo della *Napoli letteraria*, 3 gennaio 1885, dava il Folengo, senz'altro, per un diretto precursore del Carvantes.

Il saggio si propone di studiare: 1) l'origine e il significato della poesia maccheronica; 2) i precursori del Folengo; 3) perchè il Folengo scrisse in lingua maccheronica. Un quarto capitolo è dedicato all'analisi del *Baldus* (e qui il giovane studioso intuisce che nel *Baldus* è tutto il Folengo), il quinto è un confronto (i paralleli letterari erano di moda) col Gargantua di Rabelais.

Al Panzini non può venire in mente di cercare nella filologia, nella grammatica e nella sintassi la differenza sostanziale tra la lingua maccheronica del Folengo e quella dei suoi precedessori i quali non fecero che un travestimento latino, alla meglio, del parlar volgare, ma riesce nondimeno a dire che il Folengo fu un creatore di una lingua sua, non un contaminatore di due linguaggi. E con soverchia immaginazione colpisce ciò che era in atto nel Rinascimento e nell'Umanesimo: il contrasto tra la lingua della sapienza antica (quella della rinnovata sapienza moderna) e la lingua «plebea». (Per la letteratura e il suo linguaggio questo contrasto, ormai è stato chiarito, non era che apparente). Forzando la mano il suo concetto, arriva a dire: «il volgo d'Italia non conobbe nel suo vero valore (sebbene ne subisse l'influsso) quella storia di Roma la quale è maestra di ogni altra, nè il pensiero indovinò nè la forza; bensì seppe ed apprese quelle forme latine in *orum* e in *ibus*, le quali udiva continuamente ripetere dal pergamo, dall'altare, dalla tribuna, dalla cattedra, e sulle quali vedeva un popolo intero di genti strane e solitarie applicarsi chine e reverenti. Quelle desinenze della lingua latina seppe, vi si addomesticò e le disprezzò». Ma ben presto si riprende da tali affermazioni pregiudiziali e aggiunge: «il popolo non ebbe coscienza di questa guerra che così combatteva». E i dotti che si servirono del maccheronico, che sarebbe nato in tal modo sulle labbra degli umili, vollero con esso darsi bel tempo di beffa. Il più grande dei maccheronici, Folengo, sotto questa beffa, nascose un pensiero profondo, senza darlo però a divedere. Questa su per giù la tesi panziniana. Il suo merito è soprattutto quello della vivacità e della convinzione con la quale cerca di far luce sopra il suo argomento. I rapidi profili dei prefolenghiani non costituiscono che una raccoltina di brevi notizie. Quello che può ancora interessare in questo saggio erudito del giovane professore, che già in quegli anni preparava la sua rivelazione come originalissimo narratore, è soprattutto l'analisi vivace e intelligente del *Baldus* e l'entusiasmo per la sua realtà poetica. «Dipinge, scolpisce, mima: s'eleva talvolta grave come una sentenza di Tacito per poi mutarsi in scoppi di risa sonore: e corre già come riviera di molte e bell'acque nutrita». Panzini rileva con compiacenza quelli spunti di impressionismo folenghiano, che sono pieni di un umorismo osservatore e sottile, di realismo che passa spesso oltre la scorza del verso maccheronico per essere quasi un vissuto «bozzetto». (Questa parola adoperata dal Panzini è caratteristica di quegli ultimi anni dell'Ottocento. Altre volte usa il termine «scorci», aggiungendo: «mi si passi il vocabolo»).

Trova in Folengo sempre un umorismo inesauribile e meraviglioso: «nei poeti nostri rarissimo», e per di più accoppiato a «fantasie strane e terribili». Ma «la potenza di descrivere e di dipingere il vero fu la principale dote di quell'ingegno acre e satirico». Circa la tanto discussa inferiorità del Folengo scrittore italiano rispetto al Folengo maccheronico, Panzini ricorre a pittoreschi squarci: «Come il coccodrillo, in terra goffo e grave, quando può tuffarsi nelle acque, nuota forte e spedito, così il Folengo, aspro e stentato autore in prosa e in rima, quando ritorna al suo maccheronico acquista una eleganza nuova; dice tutto, si volge dovunque, si eleva fino al canto epico ed alla lirica con una spontaneità che sorprende. Questo naturale elemento è il dialetto lombardo. Esso forma la grande tela su cui Merlino ricama la parola maccheronica.

Le sue letture di autori moderni, i suoi entusiasmi romantici o romanticheggianti si ritrovano nelle analisi di molti passi del *Baldus*. Victor Hugo è spesso presente: «Come nel Romanzo meraviglioso di Victor Hugo *L'uomo che ride*, è Guivplaine, sfregiato il volto di una mostrusa maschera ridente, e condannato, per quante cose gravi e terribili dica, a non potere suscitare altro che il riso nel suo uditorio, così la Maccheronica lingua sparge dovunque il comico e lo scherno anche a dispetto dell'autore, il quale, pure dominandola col poderoso ingegno, viene da quella alla sua volta costretto e dominato».

Non manca naturalmente di venire in mente a Panzini Le Sage, col suo *Diable Boiteux*:

«Il Folengo, in quei molti e lunghi canti maccheronici, è preso da non so quale follia d'arte: par di vederlo in groppa di grande e bel cavallo sfrenato galoppare allegramente calpestando toghe gravi di dotti e di filosofi, scoperchiando, come Asmodeo, i tetti dei conventi e delle aule di giustizia, scalcinando il bianco dei sepolcri; tutto sfondando e svelando». A proposito di un verso, nell'episodio dell'orrido banchetto, ... *plenas de sanguine tazzas-sorbebant oculosque foras sorbendo butabant*, osserva:

«Verso questo di dantesca efficacia; l'episodio poi, in cui il fantastico si congiunge all'orrendo in maniera così riposata e terribile, è forse nuovo nella nostra letteratura, ma piuttosto ricorda una delle più straordinarie creazioni di Edgardo Poe». Ugualmente, lo Sterne e il Richter, i celebri umoristi che fra gli studiosi e i critici della scuola carducciana erano di tanto frequente citazione, vengono pure anch'essi in ballo in queste osservazioni sulla poesia maccheronica. Ondeggia sempre il Panzini in questo studio, come molti a quel tempo che rifuggivano dal prende saldo piede nelle ricerche di carattere storico positivistico erudito, tra la considerazione di Folengo, autore del *Baldus*, quale poderoso artista, e Folengo rappresentante nella storia della cultura e del pensiero di un movimento nuovo d'idee. (Confusione che, del resto, è sempre rimasta, rimane e, si può forse dire, rimarrà).

Carducciano si mostra sempre, un pò più o un pò meno, nel mescolare certe tirate antichiesastiche nelle citazioni del Folengo o in quelle dei supposti rappresentanti cinquecentisti del pensiero ribelle. Mentre vuol dimostrare che l'intento del Folengo era forse solamente satirico, a sfogo d'arte, pure aderisce al concetto che l'irrequieto mantovano volesse, sotto finte forme buffonesche, tentare una demolizione della società, rendendosi in tal modo non sospetto alle rigide sorveglianze della Controriforma. «Il Folengo, spintovi dal bizzarro ingegno, si piacque di vestire il mantello del giullare, usare strano linguaggio, fingersi pazzo ed allegro, e così, dire sfacciatamente quelle cose, le quali, esposte in altra guisa, gli avrebbero attirato la persecuzione ed il danno. Che se taluno si meravigliasse come il Folengo, pure beffandosi dei preti e dei frati, avesse potuto sfuggire l'offesa, io dirò che in Italia si perdonò sempre e molto a chi fece ridere. Il Pomponazzi, l'Aretino ed il Folengo vissero liberi ed onorati, ma Galileo fu torturato e Savonarola, Bruno, Campanella pagarono colla vita lo amore alla verità ed alla libertà». Non deve supporsi che il Panzini credesse alla tortura fisica del Galilei: bensì, deve alludere al tormento morale che gli fu inflitto dopo la condanna di dover rinunciare a quelle verità da lui scoperte, per la maggior gloria di Dio.

La tesi che l'autore porta e ribadisce a conclusione del suo esame è insomma questa: Folengo fu un ribelle e un novatore ma lo salvò dal prendere posizione «il divino sorriso consolatore dell'arte». Altrimenti «la figura dello strano monaco chissà che non renderebbe lontana somiglianza con quelle di Bruno e di Savonarola». E ciò che si dice del Folengo, potrebbe senz'atro, secondo Panzini, dirsi del Rabelais. Se l'arte non li avesse afferrati nel suo fascino «avremmo avuto forse due poeti di meno e due martiri di più». «Folengo e Rabelais sono stati precursori delle rivoluzioni seguenti. Ma essi ci hanno appena pensato. Hanno riso».

Gratuita affermazione: ma che era da citare come succo di tutto il saggio giovanile panziniano, ripieno delle passività del tempo ma che anche mostra un desiderio di render viva, episodica, attuale la cognizione culturale. Panzini trovò subito altra via da seguire, via di grandezza e di fama: ma è singolare notare che la sua avventura erudita, iniziata e finita col Folengo in gioventù, si riaccese, nella vecchiezza, impetuosa e cordiale ancora, col Bojardo. E i due grandi poeti, il lombardo e l'emiliano, avevano un'affinità che non doveva essere sfuggita mai all'ingegno osservatore di un Alfredo Panzini.

Ettore Allodoli

● Il libro più espressivo del Francescanesimo, quello che fu definito «Il piccolo libro delle grandi consolazioni»: *I fioretti di San Francesco* esce presso Zanichelli ristampato nella caratteristica originale edizione in 24 elegantemente rilegato in tela con fregi in oro. Il volumetto, è ornato come nella passata edizione, da sessanta xilografie di Adolfo de Karolis.

● Il Rotary Club veneziano si è riunito l'11 corrente alla Biennale d'Arte per assegnare il premio da esso offerto a favore di «un artista nato oppure residente a Venezia». Dopo una accurata visita, durante la quale sono state prese in esame tutte le opere che potevano concorrere, il premio di L. 100.000 è stato assegnato, a grande maggioranza ed in base a votazione segreta, al pittore Felice Carena.

Mostra Missionaria - Tre missionari osservano il grande Crocefisso in legno delle Isole Salomone

ALFREDO PANZINI

MANZONI E LA GUERRA

Che ne pensava della guerra don Alessandro?

Chi appena abbia presente la cara mite immagine dell'uomo, nel quale il Cristianesimo si fece vita della vita e spaziò in ampiezza inconsueta di orizzonti e si rifranse in moltitudine precisa di giudizi su ogni atto umano, dal più modesto al più impegnativo e solenne, non può non pensare che nel suo intimo il Manzoni condannasse inesorabilmente *quell'arte di ladroni* — per dirla con uno studioso di cose manzoniane — *che è la guerra*.

E il pensiero va al romanzo e alle pagine gustosissime sulla guerra di Mantova, così ricche di saporose sottolineature umoristiche. Ricordate? «La corte di Madrid, che voleva ad ogni patto escludere da quei due feudi il nuovo principe [Carlo Gonzaga, duca di Nevers], e per escluderlo aveva bisogno di una ragione (*perchè le guerre fatte senza una ragione sarebbero ingiuste*)...». Ed ecco don Gonzalo, il guerrafondaio: «Don Gonzalo, ch'era della casa del gran capitano, e ne portava il nome [osservate il rilievo che dà all'aggiunta quella virgola prima dell'*e*], e che aveva già fatto [dunque, in funzione subordinata] la guerda in Fiandra, *voglioso oltremodo* di condurne[dunque, da capitano supremo] una in Italia, era forse quello *che faceva più fuoco*, perchè questa si dichiarasse...». E la guerra fu dichiarata infatti e «don Gonzalo aveva messo, *con gran voglia*, l'assedio a Casale; ma non ci trovava *tutta quella soddisfazione che s'era immaginato: che non credeste che nella guerda sia tutto rose....* L'assedio andava male, in lungo, ogni tanto all'indietro, e per il contegno saldo, vigilante, risoluto degli assediati, e per aver lui poca gente, e, a dir di qualche storico, *per i molti spropositi che faceva*. Su questo [e qui, in questa sorridente apparenza di imparzialità, l'ironia manzoniana tocca uno dei suoi vertici] noi lasciamo la verità a suo luogo, disposti anche, quando la cosa fosse realmente così, *a trovarla bellissima*, se fu cagione che in quell'impresa sia restato morto, smozzicato, storpiato qualche uomo di meno, e, *ceteris paribus*, anche soltanto un po' meno danneggiati i tegoli di Casale».

Povero don Gonzalo! Ridotto a stimar gran mercè di poter togliere quel maledetto assediò, vagheggiato con tanta ansia e intrapreso con tanta voglia, dopo di aver condotto alla disperazione e alla fame il popolo a lui affidato, dopo di aver aperto agli imperiali — che è quanto dire alla peste — le porte del ducato, partiva da Milano in un trionfo di nuovo genere, *sbalordito* sotto una pioggia di sassi, mattoni, torsoli e bucce, tra l'implacabile squillare delle cornette di quei due trombetti d'onore a cavallo, che, *uomini di formalità*, insensibili al tumulto, non cessaron di suonare e di fare accorrere sempre più gente dal palazzo di corte fino alla porta della città.

E quella guerra, che con tanto calore egli aveva patrocinato, «dopo avere portato via, senza parlar de' soldati, un milione di persone, a dir poco, per mezzo del contaggio, tra la Lombardia, il Veneziano, il Piemonte, la Toscana, e una parte della Romagna; dopo aver desolati i luoghi per cui passò, e figuratevi quelli dove fu fatta; dopo la presa e il sacco atroce di Mantova, finì col riconoscerne tutti il nuovo duca, per escludere il quale la guerra era stata intrapresa».

Parole di più severa condanna, pur nella apparente bonomia, non si sarebbero potute dire sulla catastrofica stoltezza umana. E subito dopo il sarcasmo, per chi sa intenderlo, si fa sferzante, quando, sullo sfondo di quei flagelli, che nel romanzo rivivono con potenza apocalitica, si accenna ai quindici mila scudi di rendita, che quel guaio fruttò al duca di Savoia, e ai seimila scudi di Ferrante, duca di Guastalla!

E sentite ora come parla della guerra Adelchi, il puro eroe longobardo, balzato, tanto diverso da quello, che fu nella storia, dalla fantasia del Manzoni:

Ancor ruine
sopra ruine ammucchiare: l'antica
nostr'arte è questa: ne' palagi il foco
porremo e ne' tuguri: uccisi i primi,
i signori del suolo, e quanti a caso
nell'asce nostre ad inciampar verranno,
fia servo il resto, e tra di noi diviso:
e ai più sleali e più temuti, il meglio
toccherà della preda. — Oh! mi parea,
pur mi parea che ad altro io fossi nato,
che ad esser capo di ladron; che il cielo
su questa terra altro da far mi desse
che, senza rischio e senza onor, guastarla.

Così il quadro di un Manzoni pacifista ad oltranza, nemico dichiarato di ogni guerra, sembra, delineato in tutto. E invece non è così. Non è così semplice la soluzione del quesito.

Vissuto in pieno romanticismo, tra due grandi epopee — la napoleonica e la risorgimentale — il Manzoni sentì da artista il fascino di una vita di virili fatiche e di pericoli e seppe rivivere fantasticamente, da autentico poeta epico, quel che la guerra ha pure di solenne e di grandioso nell'esaltazione del coraggio, dell'impeto, del genio di chi comanda, dello slancio di chi obbediente, nel nome di un uomo o di una idea, corre volenteroso alla morte.

Se sulla gloria di Napoleone egli, pensoso arrestandosi, rimise ai posteri l'ardua sentenza, è pur vero che nella sua fantasia brillarono di strana luce quei *rai fulminei* e lampeggiarono i manipoli e ruinò procellosa *l'onda dei cavalli* e risuonò secco nel momento della decisione suprema il *concitato imperio* seguito dal *celebre obbedir* dei votati alla morte.

E vera epopea è, nel primo coro dell'*Adelchi*, quella rievocazione della marcia faticosa e vittoriosa di una gente in armi: il destarsi improvviso dai blandi riposi allo squillo guerriero: il gesto abituale del soldato, che riveste, tra le donne piangenti, le armi provate in cento battaglie; gli addii supremi; il rimbombo cupo del ponte levatoio, sotto il galoppo, che echeggia a lungo nel cuore deserto dei rimasti; le giulive guerresche canzoni; l'intima nostalgia; le veglie armate nelle gelide notti; l'urto inebbriante in campo aperto.

O campi aperti! o sol diffuso! O strepito dell'armi! O gioia dei perigli! o trombe! o grida dei combattenti! ripen-

(*Continua a pag. 8*)

Domenico Magri

ARTE MISSIONARIA

Sappiamo che un titolo di questo genere non può aspirare al riconoscimento d'una validità critica; prima di tutto perchè alla parola « arte » nessun aggettivo può convenire senza sciuparne irrimediabilmente l'assoluta purezza; eppoi anche perchè nel termine « missionaria » vanno compresi una infinita di valori religiosi, estetici ed anche pratici, tanto da riuscire troppo vago e contrario ad una definizione critica. Eppure, dopo aver visitato la grande esposizione d'arte sacra dei paesi di missione, organizzata in uno dei cosiddetti « propilei » di via della Conciliazione, di fronte alla Basilica Vaticana (una mostra che è la più bella di quante siano state immaginate per l'Anno Santo) non trovo si possa meglio indicare il valore d'una simile rassegna se non parlando di « arte missionaria ».

Arte, s'intende, non importata ma « creata » e sorta nei luoghi di missione e, perciò stesso, legittima ai fini religiosi ed estetici. Bisogna riconoscere a quell'alto intelletto e coraggioso spirito che è Monsignor Celso Costantini la più chiara formulazione di questi concetti e la prima, decisiva liberazione dell'arte indigena, nei vari paesi di missione, dalla falsa e dannosa tradizione d'una mediocre genericità che finiva per allontanare persino dalla religione le popolazioni extraeuropee, in pieno possesso, così di frequente d'una grande arte che vanta secoli di splendore: dall'India alla Cina, dall'Indonesia al Congo, all'Oceania. Oggi, l'esposizione che si apre per la prima volta con tanta ampiezza e ricchezza di opere d'arte, non può essere il migliore riconoscimento della validità di quei concetti che fin dal lontano 1923 Monsignor Costantini riassumeva in una lettera ai capi missione in Cina, nella quale si leggevano coraggiose parole che avrebbero potuto essere pronunciate con pari chiarezza, da un critico o da un filosofo; tra lo stupore quasi generale si affermava finalmente che: « Il carattere forestiero dell'arte concorre a mantenere il pregiudizio per cui la religione cattolica è considerata una religione straniera » e che; « la grande tradizione dell'arte cristiana insegna ad adottare i diversi stili dei diversi tempi e dei diversi luoghi ».

Tali affermazioni che oggi sono coronate da pieno successo fino al punto di rappresentare un « luogo comune » trovano, cosa singolare, completa rispondenza anche nel campo più difficile e arduo dei confronti tra arte sacra e arte moderna: e forse per questa sintomatica analogia l'attuale esposizione è destinata a suscitare un grande interesse tra gli artisti.

Abbiamo detto che la mostra è una grande e bella cosa: proprio per questo liberiamoci subito da un motivo di critica che non riguarda il materiale artistico esposto, quasi sempre di alto livello, ma un particolare intendimento sul « modo » di presentare le opere d'arte, che non ci trova altrettanto plaudenti. Si è voluto celebrare, insieme, lo sviluppo delle missioni nel mondo e la loro posizione libera e intelligente, di fronte alla cultura e all'arte locale: proposito sacrosanto: ma perchè quei quadri in fotomontaggio di gusto, purtroppo, internazionale e quasi d'obbligo in ogni mostra fatta per il grande pubblico?

Questo discutibile gusto che ha origine in un espressionismo dimostrativo e « statistico », lasciamolo alle mostre di propaganda, dalla politica ai prodotti dell'industria: ma non adottiamolo in presenza di capolavori d'arte i quali hanno, tra l'altro, il potere di creare attorno a loro un ambiente di ideale raccoglimento e di pensosa riflessione. Ricordiamo, tra l'altro, una mostra leonardesca in cui tale gusto singolare venne assunto a sistema; che importa? Esso presuppone una sordità nel pubblico e un bisogno di richiamarne con sollecitazioni reclamistiche l'attenzione che, noi personalmente, crediamo eccessivo, fiduciosi, invece, nello spontaneo ed eterno richiamo dell'arte. Ma ciò sia detto di passaggio proprio per quell'ansia di desiderare il perfetto nel bello.

Divisa in sezioni a seconda dei paesi di missione, la mostra è un chiaro e luminoso esempio della comprensione degli indigeni per la nuova iconografia cristiana: i sontuosi e armoniosi altari scolpiti nel legno e laccati da artisti indiani, le severe sculture in legno del Congo o dell'Africa occidentale, le raffinate statuette d'avorio per gli altari « domestici » in India, la stessa architettura che armonizza le forme tradizionali con le esigenze nuove del culto, formano uno spettacolo umanissimo e profondamente significativo dell'incontro tra Cristianità e fantasia, spesso selvaggia, autentica e prepotente.

Vien fatto di ripensare a fenomeni storici assai simili: quando, per esempio, i popoli extraeuropei si trovarono per la prima volta a contatto con temi dell'arte cristiana e li elaborarono a loro modo, contribuendo a creare nell'iconografia cristiana una felice varietà di espressioni del tutto inaspettate: o quando, nelle invasioni barbariche, i popoli dell'Asia si vennero a trovare di fronte alla interpretazione « classica » dell'iconografia cristiana e vi infusero nuovi e potenti tratti di originalità.

Le due grandi sezioni in cui è divisa la mostra comprendono: l'India, con attraenti opere tra le quali le pitture di C. Rodriguez e di N. Mhatre e della pittrice Trinidade, la Cina, che ha la priorità in fatto di arte missionaria con opere del gesuita G. Castiglione, (1688-1766) del quale sono esposte due interessanti tempere: l'« Angelo Custode » e l'« Arcangelo Michele » già tipicamente assorbite nel gusto pittorico cinese, opere di Luca Tcen, delicatissime. L'Indocina, le Filippine, la Corea, l'Indonesia, l'Africa settentrionale. Poi, nella seconda sezione: Africa, Oceania, Canadà, primitivi dell'America Latina, il Congo Belga, reparto allestito a cura del governo del Belgio, a cui si affianca il gruppo « Art et louange » che aduna un cospicuo materiale a cura di Marie Baranger.

L'imponente rassegna che per qualche lato ci richiama alle grandi mostre etnografiche, ha invece il suo pieno significato artistico: non ci si stanca di meditare sul gusto penetrante e sensibile posseduto da popolazioni anche selvagge e primitive: la loro fantasia figurativa si è impadronita dei soggetti nuovi con prontezza e felicità d'invenzione: gli stessi arredi sacri, che per la preziosità del materiale spesso ci riportano alle grandi opere del Medio Evo, rivivono sotto nuova forma, ricreati attraverso la genuina fantasia dell'artigiano negro o asiatico e gli antichissimi schemi decorativi acquistano più pregiato significato nell'interpretazione rituale.

Ma certo, tra le opere più suggestive, sono le pitture cinesi, con quelle Madonne esili, dolcemente sospese a mezz'aria, come nei quadri di Duccio, di Simone Martini, di Botticelli. Ad esse, confessiamolo, più volentieri indirizzeremmo la nostra preghiera, che non alle immagini stereotipate e dolciastre ancora purtroppo, autenticate da una presunta arte « cristiana » europea.

Pittura cinese: Madonna

Valerio Mariani

IL PITTORE ORAZIO TOSCHI

L'arte di Orazio Toschi è essenzialmente crepuscolare, inteso questo vocabolo nel senso migliore, come potremmo dire per la poesia di Gozzano. E certo questa definizione in un periodo come il nostro, in cui le forme pittoriche si lanciano in tutti i sensi alla conquista d'una originalità superficiale, non è tale da procurare al pittore nè larga fama nè grandi ricchezze. E tuttavia agli spiriti più equilibrati e meditativi non può sfuggire l'intensità di sentimento e la purezza di espressione delle figurazioni toschiane, affidate, l'una e l'altra, alla semplicità della linea e alla tenuità del colore. Le tinte sgargianti della natura impallidiscono infatti sulla tavolozza di Orazio Toschi, non per incapacità a sostenerne il fulgore, ma per l'innato bisogno di contemplarne l'armonia quando esse, alternandosi, si fondono in una visione tranquilla. Le linee della figura umana accesa dalle passioni si compongono in una riposata dolcezza, quando alla passione subentra la meditazione e il raccoglimento.

Tutto ciò sgorga naturalmente dall'animo dell'artista sincero, come la limpida acqua da una viva sorgente. I critici d'oggi, ricercatori delle novità più spettacolari per offrirle al pubblico con un linguaggio talvolta ancora più incomprensibili delle opere esaltate, possono anche ignorare questo artista romagnolo, a cui la natura e la patria hanno dato un temperamento sdegnoso e schivo del successo ottenuto a forza di réclame. Ma quando il furore febbrile di questa età si sarà calmato, molti torneranno con animo sereno a questo artista nostro, per ritrovare, con la vera pace raggiunta, i motivi eterni della vita e dell'amore.

Orazio Toschi, dopo aver partecipato a molte esposizioni e fatto altre mostre personali, ne ha tenuto di recente una in Udine, presso il Circolo Artistico Friulano, e vi ha presentato 54 opere che testimoniano della grande attività d'una vita tutta spesa al servigio di un nobile ideale.

Se l'eco di queste mie parole giungerà ai moltissimi suoi ammiratori ed a quelli tra essi che hanno visitato la mostra recente, riscontrando come si può essere nuovi e originali senza compiere rivoluzioni e sovvertire ogni criterio artistico, credo non giudicheranno che mi faccia velo la vecchia e provata amicizia che mi lega all'autore di « Pittura Lirica ».

Edmondo Cajoli

•

Orazio Toschi romagnolo di nascita (Lugo, dicembre 1887) ha trascorso tutta la giovinezza a Faenza dove cominciò ad affermarsi come artista, avendo in quel tempo studiato per qualche anno a Ravenna presso quella Accademia di Belle Arti. Soldato del Genio durante la Grande guerra (1916-18) partecipò ugualmente a qualche Mostra d'Arte con opere personalissime decisamente d'avanguardia. Nel 1919 espose per invito alla Grande Mostra Futurista di Milano. Nel 1920 fu accolto alla Biennale di Venezia dove in seguito ha esposto più volte. Da allora ha preso parte a numerose Mostre Nazionali e Internazionali d'Arte in Italia e all'Estero, a tutte le Biennali e Quadriennali di Roma, a diverse Mostre d'Arte Sacra fra cui quelle di Roma, Padova, Milano, Anversa, ottenendo anche premi. Ha tenuto Mostre personali a Bologna, Milano, Roma, Genova, Firenze per non dire che delle maggiori: ha opere di pittura e bianco e nero in molte Gallerie Pubbliche d'Arte, in importanti collezioni private, qualcuna anche all'Estero (Anversa, collezione Lombaert - Mosca, Museo d'Arte Moderna).

E' anche scrittore: Nel 1921 pubblicò il volume « Pittura lirica » (II Edizione 1932, Fratelli Lega, Faenza) che ha destato vivo interessamento fra gli studiosi d'arte e gli artisti. Ne cura ora la terza edizione.

Fra la sua più recente attività artistica segnaliamo: Mostra personale nelle Sale della Galleria dell'Accademia di Firenze. (8 ottobre, 8 novembre 1949) presentata dal senatore Aldo Spallicci, tenuta per cura e interessamento della Sopraintendenza alle B. A. di Firenze. Acquisto di due opere per la Galleria d'Arte Moderna di Firenze.

Mostra personale presso il Circolo Artistico Friulano di Udine (22 aprile, 9 maggio 1950) presentata dallo scrittore Piero Bargellini. Acquisto di un opera per il Civico Museo Marangoni di Udine, idem per la Sede della Provincia.

Mostra Nazionale d'Arte Sacra a Napoli - (Maggio 1950) Diploma di medaglia d'oro.

ORAZIO TOSCHI: Sera dopo la tempesta

Estetica musicale di Weill

Tra i compositori tedeschi recentemente scomparsi Kurt Weill (Dessau, marzo 1900-New York, aprile 1950) merita un ricordo ed un riconoscimento particolari. La sua vita, minata e prematuramente troncata da una lunga malattia di cuore, non fu certamente felice poichè conobbe la persecuzione in patria e le dure necessità di vita nell'esilio americano.

Per un giudizio benevolo, o per lo meno libero da preconcetti, potrebbero già essere invocate queste circostanze attenuanti. Ma Kurt Weill, nella storia della musica, ha conquistato il diritto di essere ascoltato soltanto con la sua opera. Egli ha combattuto la sua battaglia con strenuo vigore rivelandosi un artista di indubbio talento e di rara sensibilità. Certamente non fu un « finto pazzo », come volle definirlo, con frettolosa superficialità, una critica a lui ostile.

Allievo prediletto del Busoni, il Weill scrisse, durante quegli anni, una Sinfonia, un Quartetto, un Ricercare, un Concerto per violino e orchestra e qualche altro lavoro di minore importanza, che rivelano come egli avesse assimilato e seguito quell'indirizzo di reazione estetica post-romantica di cui il Busoni fu un ardente e convinto sostenitore e che da lui prese il nome di « nuovo classicismo ».

In questi lavori già si individua chiaramente il processo di disgregazione e di annullamento del discorso musicale tradizionale per cui la melodia e la armonia non sono più condizionate al principio basilare della tonalità. Appaiono, cioè, nuove combinazioni sonore, spesso strane come quelle del Busoni, che sono una valida testimonianza del rinnovato fervore estetico, allora dominante, che ha prodotto quella ricchissima gamma di esperienze di cui oggi è intessuto il linguaggio musicale.

La inevitabile influenza del Busoni non riesce tuttavia a sopprimere del tutto, in queste prime composizioni, quella che sarà la singolare personalità artistica di Kurt Weill. Essa, sia pure allo stato germinale, si concreta in una forma o, meglio, in una espressione musicale che istintivamente tende all'invadenza ed in una comunicatività eccessiva, seppur naturale, di fronte all'intimità spirituale del linguaggio musicale busoniano.

Un temperamento artistico così irrequeto e prepotente portò ben presto il musicista alla ricerca di un nuovo canone estetico e ad associarsi all'Hindemith e a Bert Brecht in quello che sarà definito il « neo oggettivismo » e che mirava a immettere nell'arte nuovi valori emotivi da ricavare dai diversi problemi sociali del popolo tedesco.

Con Weill la musica entra a servizio della parola; il compositore parla e si muove in suoni mentre la sua sensibilità si accosta sempre più alla voce umana. In una sua opera giovanile, « Il protagonista », che a suo tempo ebbe una notevolissima risonanza soprattutto sulla produzione dei giovani musicisti, l'autore aveva già trovato il proprio genere melodrammatico, un proprio modo di esprimere il teatro in musica. Si tratta di un'espressione musicale che mira a soggiogare l'uomo, ma non quello astratto, irreale e, diremmo quasi, divinizzato, bensì quello comune, reale, sociale. Kurt Weill, sin da allora, aveva individuato l'indirizzo appena intuito dal Krenek e neppure intravisto dallo Schonberg.

Le opere che tuttavia assicurarono all'autore una certa notorietà in Germania furono quelle derivanti dallo sviluppo di uno stile detto di « song »: « Mahagonny » ed in particolare « Dreigroschenoper » (Opera di tre soldi. E' su queste due opere che si sono riversate molte delle malevoli critiche che accusarono il musicista di aver composto delle musica di infimo gusto e di aver voluto abbassare il dramma musicale, ricco di un'illustre tradizione, al rango di banale operetta. Giudizio troppo severo, per la verità, e derivante da un completo svisamento degli intendimenti operistici del musicista.

Il Weill si era schierato contro il sintetismo dell'opera wagneriana ed era favorevole ad una netta separazione degli elementi che compongono l'opera: la poesia, cioè, la musica e la rappresentazione. Nelle sue opere, infatti, la parola, l'azione, il quadro scenico e la musica pur essendo l'uno accanto all'altro sono nettamente distinti. Al posto di un teatro lirico dinamico ed organico nel suo sviluppo poetico, musicale e scenico, abbiamo un teatro rigidamente statico a somiglianza di un susseguirsi di una serie di quadri plastici. In questo particolare tipo di quadri è riversata tutta la capacità espressiva del musicista che a mezzo dei « songs » trova modo di esprimere in suoni esperienze vissute.

Ecco perchè i « songs » nelle opere di Weill non devono essere confusi con le canzonette moderne. Si riscontrano, è vero, in essi elementi tipici dello jazz e di carattere popolare, ma essi assumono una nota ed un significato particolari in virtù della personalità del Weill. Il compositore si esprime con i « songs » come altri musicisti si valsero delle tradizionali forme musicali del teatro (arie, cavatine, ballate, ecc.). Se questa particolare forma musicale presenta qualche aspetto negativo, esso non deve essere cercato nel presunto carattere canzonettistico dell'opera ma nell'uso di taluni tipi di temi jazzistici ormai superati, di cui l'autore s'è valso per rendere la sua arte più attuale e più aderente alla realtà del dramma.

C'è un elemento profondamente umano nell'arte così singolare del Weill che rimane sempre vivo e vitale anche quando essa, attraverso una dinamica evoluzione interiore, conquista una nuova forma espressiva che i critici hanno definito « stile didattico ». Con esso il musicista intendeva raggiungere l'ideale di ogni forma d'arte: quello, cioè, di creare, formare un linguaggio sonoro accessibile a tutti pur conservando una suggestiva spiritualità rispetto alle esigenze estetiche del proprio tempo. Esempio tipico di questa nuova maniera è la riuscita opera « Der Jasager » (Quello che dice di si).

Concepita con gli stessi intendimenti del « Der Jasager » è l'opera monumentale « Die Burgschaft », che, però, salvo qualche buona pagina, ha una minore validità ed efficacia espressiva. Indubbiamente il male aveva già minato la vigoria spirituale e fisica del compositore che tra l'altro doveva adattarsi, per necessità di vita, a quel genere canzonettistico che nelle sue opere aveva così acutamente e amabilmente parodiato. I suoi ultimi lavori, in cui è scomparsa ogni pretesa artistica per dar luogo al sicuro successo commerciale, stanno infatti a testimoniare delle ultime dolorose tappe di un artista che va senz'altro annoverato tra i più caratteristici e sconcertanti del nostro tempo.

ORAZIO TOSCHI: Fanciulla dormiente all'alba

Dante Ullu

RILEGGENDO CHESTERTON

Chesterton è, mi si perdoni il bisticcio, una chiave inglese per penetrare dentro la complicata macchina della vita sociale, una chiave che tende a semplificare il problema mostrando che si tratta in fondo di smontare pochi bulloni perchè la macchina si sfasci e mostri quello che celava dietro di sè e rendeva irraggiungibile: il giardino edenico. Il dramma dell'esistenza è essenzialmente un dramma di formule smarrite e d'equivoci surrogati: « Per conservarsi felici come un bambino o come un cane, non c'è che essere innocenti come il bambino; o, come il cane, incapaci di peccato. Essere buoni insomma... ». E' inoltre un dramma di energie deviate, cioè trasferite da una utilizzazione istintiva a un impiego voluto e dominato dall'utile e dalla saviezza (nomi sconosciuti agli uomini della luce perchè inventati dai figli delle tenebre) « Vivendo in una civiltà talmente intricata, abbiamo finito col credere sbagliate cose che non sono sbagliate affatto. L'eccesso, l'esuberanza, lo strepito, l'impeto, il paradosso, il finimondo, ci sembran mali. E, in sè, invece, sono fatti perdonabilissimi; anzi innocentissimi ». Tutta l'opera di Chesterton è uno stupendo, involontario commento alla definizione agostiniana del male: deficienza d'essere. Mentre i più arretrano spaventati di fronte all'insostenibile dinamica del male o ne sondano curiosi le irraggiungibili scaturiggini, egli le attribuisce la matrice dell'accidia e dell'ignavia e analizza le sue febbri, le sue convulsioni, le sue bave epilettiche, per mostrare che tutto si svolge ad una temperatura glaciale e sotto un'unica insegna: la mancata certezza d'essere vivi. Non per nulla il suo personaggio più esemplare, Innocenzo Smith, che è quanto dire « the man of the street » ha sul proprio biglietto da visita scritto « manalive »: « uomo vivo » cioè uomo. Di fronte all'intuizione che la vita non è solo conservazione d'essere ma suo inesausto accrescimento, ne deriva che, accanto alla religione (conservatrice delle antiche formule smarrite o impazzite), all'uomo occorra anche la poesia (inventrice delle nuove formule dell'antica e nuova verità). « Non nego che debbano esserci i preti per rammentare agli uomini che un giorno dovranno morire. Dico soltanto che, in certe epoche strane, è necessaria un'altra specie di preti, chiamati poeti, per ricordare agli uomini che ancora non sono morti. Ma gli intellettuali fra cui vivevo, non erano vivi nemmeno quel tanto che ci vuole per avere paura della morte. Non avevano sangue abbastanza nemmeno per essere codardi. Finchè non si metteva loro sotto il naso la canna di una pistola, non si rendevano conto d'essere nati. Incerte epoche piene del senso dell'eterno, potrà essere stato vero che la vita consisteva nell'imparare a morire. Ma è altrettanto vero che, per quei poveri topi bianchi, la morte era la sola occasione che avevano per imparare a vivere ».

La nostra epoca non è — è onesto il confessarlo — piena di senso dell'eterno. le manca l'entusiasmo per la verità: questa ci spaventa non appena sollecita da noi una confessione, amanti come siamo delle testimonianze ambigue, delle vie traverse in penombra invece che delle assolate vie maestre, dei volumi dagli ampi margini e rare parole d'esoterismo. E Chesterton non ha voluto essere il monaco fustigatore bensì il poeta che vivendo « al par degli altri ciechi » ha mostrato loro un modo per sopperire a questa viltà di mancati martiri onde non decadere a apostati, un modo vario e pieno di sorprese: frangendo la dura corteccia dei problemi non col rigido martello del dogma ma con l'acido corrosivo di un humour spietato; ritraducendo il dramma esistenziale nei paradigmi sorridenti della favola, dell'apologo, della parabola; giuocando funambolescamente coi luoghi comuni e coi paradossi sì da sostituire nel bagaglio dell'uomo moderno gli uni agli altri; gettando all'aria tutte le convenzioni non sentite e i costumi pigramente accettati per ritrovare nei rischi estremi dei perigli assoluti la legge, la sola legge che salve e non umilia. Una via selciata di buffonate, in cui si procede sovente con la testa all'ingiù e i piedi all'insu, spazzata da uragani di follia ma gravidi di sementi rapite agli Elisi, su cui la storia avanza con sussiego nei panni della parodia ma anche svelando in un giuoco di trasparenze e di magia la propria nudità e il proprio scheletro. E, ancora una volta, l'umorismo si riconduce alla sua vera sorgente, il dolore e il suo mondo si svela per quello che è, terribilmente serio, così serio che — come abbiamo detto — parte per pudore di sè, parte per timore che l'umanità ne potesse ricavare argomento di spavento invece che di speranza si veste in maschera e si tinge di verde la punta del naso, per dirla col Cecchi: « Sono irlandese e in fondo a me c'è dolore; trovi esso origine nelle persecuzioni patite dalla mia fede, o nella mia fede stessa ». Il riso non scaturisce dalle sue situazioni e dai suoi personaggi come una luce da superfici levigate bensì come uno squillo di materia percossa al suo midollo, nè è il segno di un compiacimento umano ed estetico per quanto la fantasia gli ha inventato ma lo stigma di un'ironia mai soddisfatta che brucia e brucia finchè non avverte d'essere sulla carne viva. « Si frustava l'anima a forza di risate, per impedirle di addormentarsi ».

Da questa pienezza di vita, da questo incontenibile ottimismo, da questo amore inesausto d'avventura per il labirinto dell'esistenza guidato fiabescamente dal lumicino della favola — se c'è qualcosa che gli mette orrore è che si possa equivocare sulla natura del suo spasimo gaudioso: « non ditemi che confondo la gioia di vivere con la Volontà di Vivere. Questo è tedesco, epperò incomprensibile » — nasce il suo cattolicesimo nasce la sua apologetica. Il cristianesimo e la chiesa sono per lui il fermento di giovinezza del mondo. Di più, sono la rivoluzione che continua, di cui Dio dà la vocazione e tutti coloro che non si rassegnano al male, sopratutto nella sua forma sociale più diffusa, l'ingiustizia. (Di qui la contaminazione di una dottrina economica accettata dalla sua poesia e per la quale si oppose col Belloc ad entrambi i grandi partiti inglesi per le ramificazioni in loro dello spirito di Mammona). « Così capii che, da milleottocento anni, la Chiesa Militante non è una processione trionfale, ma un tumulto, e un tumulto represso. Laggiù ad..., trascinavano pazientemente la loro esistenza uomini ai quali erano state fatte promesse formidabili. Per tutto questo bisognava diventassi rivoluzionario, se dovevo seguitare ad essere religioso. Perchè in ... è impossibile essere conservatori senza, allo stesso tempo, esser atei e pessimisti. Nessuno, fuorchè il demonio, potrebbe desiderare la conservazione di ... ». L'allegria di Chesterton scaturisce da una posizione paradossale di fronte alla vita che è la proiezione necessaria di un candore e di una verginità di selvaggio o di primo uomo che crede nella verità apprese dal catechismo del missionario e tutto giudica alla sua luce con l'innocente smorfia di un savio che per difendersi fa il pazzo. Un paradosso che non ha nulla a che vedere con gli altrettanto illustri esemplari wildiani e shawiani: nel dandy dalla gardenia il paradosso non è che l'espressione di una irriverente schiettezza nata dal cinismo che straccia i veli del costume per giungere alla nudità della natura, un mezzo elegante di scandalo salottiero, nell'ottuagenario « enfant terrible » irlandese il paradosso è un'arma di affermazione della libertà assoluta dell'uomo di non accettare il giudizio della storia e di supporre che l'unico galantuomo è il proprio io perchè, perchè volta per volta, si giustifica utilitaristicamente le contraddizioni di cui è contesta la vita sociale e non chiede assoluzioni fuori di sè a nessuno dei tribunali che l'ipocrisia o la sopraffazione hanno edificato nei secoli. In Chesterton il paradosso è invece un atto di fede, un enunciare con un gergo istrionico o la mutria di un ventriloquo la verità che giace sepolta sotto gli stracci arlecchineschi dell'umano commercio e della paura dei potenti. Perchè questo buon gigante è sempre stato con gli umili, coi piccoli, coi poveri, ha amato San Francesco, ha scoperto il cristianesimo di Dickens, ha stinto le cupezze del Medioevo per donargli le tinte e le aure di un tempo libero e fraterno, ha isolato dalla colossale macchina dell'impero la piccola isola inglese divenuta il cuore del Commonwealth per un tiro birbone del caso, ha inalberato gioiosamente sul coacervo goffo e tetro del mondo moderno l'insegna dei pirati come un discolo che volesse ricordare alle presenti generazioni il dovere di ricordarsi della morte per accorgersi d'essere vive e urlare dalla gioia. Per questo, dopo una lettura serale delle avventura travolgenti dei suoi personaggi misteriosi come simboli, allegri come favole, irruenti come avventurieri, chiacchieroni come spiritisti, inflessibili come irlandesi, illogici come poeti, pazzi come sapienti timidi, mi è avvenuto di sognare il buon G. K. C. vestita la sua pinguedine di una corazza di latta e il testone sormontato da uno di quei berettoni candidi a panettone dei cuochi, con in mano una durlindana luccicante e nell'altra una tartina imburrata. Un onesto agente di quella sua particolare Provvidenza la quale « ci ha tagliato l'immortalità a pezzetti, come la nutrice taglia a bastoncelli il pane imburrato al bambino ». E bambini siamo tutti e tutti con la bocca un pò amara.

M. Camillucci

Il libro di Carlo Calcaterra *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento* (Zanichelli, Editore, pagg. 528, L. 2500) riguarda uno degli argomenti oggi più discussi dalla critica italiana e straniera; l'azione che hanno avuto sulla nostra letteratura le rivolte di Parnaso, avvenute nel Seicento. E' notizia tardiva e inerte che l'Arcadia, istituita a Roma nel 1690, abbia dalla sera alla mattina posto fine al Secentismo. Al contrario, il barocco prese nuove forme nell'Arcadia stessa ed ebbe riverberi potenti anche in poeti autentici, quali il Metastasio, il Rolli, l'Alfieri e in altri artisti del Settecento, dei quali non è ancora spento il nome.

Mostra Missionaria: L'Assunzione in una pittura cinese

L'ARTE POETICA DI FRANCIS JAMMES

La rivista letteraria « Mercure de France » pubblicò il 10 marzo 1897 il manifesto letterario di un giovane poeta, Francis Jammes, che chiamò « jammisme ». Era un appello nuovo alla sincerità, alla semplicità; era il determinato proposito di sciogliersi da ogni vincolo di principio e di scuola. E non contento di aver dichiarato in questo manifesto letterario, nel 1898 nella prefazione di una sua raccolta « De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir » insiste nel desiderio di scrivere come il cuore gli detta, senza sottomettere la sua aspirazione alla legge di una « Ars poetica ». « Mon Dieu j'ai parlè avec la voix que vous m'avez donneè.

J'ai ècrit avec les mots que vous avez enseignès à une mere et à mon pèrè qui me les ont transmis ». Nulla di più semplice e di più naturale, ma quello che sorprende e fa meraviglia è di vedere come questo poeta si manifesti subito fin dai primi lavori così puramente personale, così ingenuamente vero. Ed egli canta i luoghi della sua prima infanzia, il suo piccolo villaggio di Orthez le relique dei suoi antenati, le vecchie letture del nonno, lo scialle ricamato di fiori e di uccelli della nonna paterna, e vuole che le sue percezioni siano per così dire « interiorisèè » penetrate cioè di sentimento. Ne viene fuori così una nuova concezione della poesia che è l'espressione della sensibilità del poeta e che si rivolge alla sensibilità del lettore, che non si serve dell'esposizione ma della suggestione, e che viene ad essere una specie di epurazione mistica e familiare di quel simbolismo, da cui il poeta si distacca per la sua chiarezza e perchè, lungi dal cercare nel mistero, trova la poesia nelle cose più semplici, nei destini più umili.

Se non possiamo annoverare Jammes tra i simbolisti non possiamo però affermare che sia un romantico. Il mondo dei suoi sogni è diverso dal mondo degli altri poeti, il suo sentimentalismo è assai diverso da quello romantico. Anche nella concezione dell'amore che riempie di aurora e di sole tutti i libri, invece di idealizzare la donna amata alla maniera dei romantici, ce la mostra sempre nelle sue umili occupazioni e con abitudini di un mezzo secolo fà.

Jammes ha un modo speciale di concepire l'amore, per lui tutti hanno diritto di amare e di essere amati.

Nessuno meglio di lui ha saputo ritrarre la disperata tristezza della giovinezza senza sole, nessuno più di lui ha sentito pietà delle povere giovinette condannate dal destino a vivere senza amore in una tortura continua delle carni e dell'anima, nessuno ha saputo più di lui farci commuovere alle sofferenze di queste creature assetate di vita e di gioia.

« Il faudrait que toute vierge, dont le coeur se consumme isolè, ait le droit de choisir celui à que elle vent se donner».

Come i romantici egli trova la poesia nei ricordi, nel culto del passato: ma anche in questo si scosta dai romantici: il passato cui attinge non è il medioevo cristiano o cavalleresco, ma il tempo dei romantici stessi, un passato di mezzo secolo soltanto: il tempo delle fanciulle che studiavano nel collegio del « Sacro Cuore » e leggevano il « Musèe des familles ».

Non c'è nulla al mondo che egli disdegni: ha per tutti commiserazione e pietà e ci presenta tutta una schiera di povera gente: l'umile notaio di campagna, un povero calzolaio, un povero mendicante, un cane battuto, un uccello morente.

Egli ama la vita e canta questo amore per tutti gli uomini, per tutte le umili e buone cose che hanno una coscienza, un'anima ignorata.

Per la struttura e la forma dei suoi versi, per l'osservazione impassibile della natura, per l'annotazione paziente e minuziosa delle piccole realtà della vita quotidiana potrebbe essere classificato tra i parnassiani, ma si discosta da loro in quanto che non è schiavo della misura metrica e dell'ordine classico e non stacca il sentimento della ragione.

•

Jammes segue un ritmo suo proprio e usa l'alessandrino che gli permette di seguire tutte le inflessioni del linguaggio dal più familiare al più lirico e tutte le sfumature del sentimento dal più profondo al più vago.

Non si può dunque dire che egli sia un romantico, un parnassiano o un simbolista nel vero senso della parola, ma possiamo affermare che egli risente di tutte e tre queste influenze e riuscendo a fonderle insieme e a creare un'arte nuova, un'arte sua propria che lui stesso chiamerà « jammismo » la cui originalità è tutta nella sincerità e nella semplicità.

Ho dinanzi agli occhi riuniti in un sol volume i setti canti del « Géorgiques Chrétiennes » : è un libro che impone il raccoglimento, è un poema religioso e lirico insieme, è un canto d'amore per la terra rude e misericordiosa, per i lavori campestri condotti da uomini forti che portano attraverso i campi il loro destino d'amore.

E questa stessa atmosfera di calma e di serenità che solo i campi possono offrire, noi la ritroviamo nel volumetto « Le deuil des primevères », pervaso nello stesso tempo da un senso di dolce malinconia. Nella prima elegia il poeta si pone una domanda che ogni mortale fa a se stesso: «che cosa è la morte? » « Una continuazione della vita » egli risponde, perchè illuminato dalla fede e sa che l'animo suo più intimo, vive anche al di là della morte. Ma il poema che più di ogni altro caratterizza l'arte poetica di Jammes è il poema della paternità: « Ma fille Bernadette ». Questa soavi-qu'à jamais il ne te suffise? ».
tà nel ritrarre il piccolo mondo di questa creatura che nel suo amore paterno egli mette al centro di tutto il creato! La descrizione del sorriso della piccola e fragile creatura che Dio gli ha mandato come dono è perfetta: « Qu'il est bon! Venu des abîmes de la joie il flotte en l'air comme un parfum et puis comme une couleur, puisse pose sur ton visage ainsi que l'arome et la blancheur du lis sur ton calice! »

E quando vede spuntare il primo dentino come una goccia di rugiada sulla corolla se ne rattrista un pò e pensa:

« Porquoi cette petite dent? Le lait de ta maman n'est il donc pas di doux

E con quanta delicatezza, con quanta semplicità ci parla della preghiera: « La tua preghiera sei tu stessa, la tua innocenza che non parla ».

•

Nella poesia « Nuit de souffrance » c'è tutta l'ansia di un padre che veglia la bimba malata. Quale angoscia « egli esclama », veder la tua faccina contrarsi sotto i colpi della tosse! Ma che cosa grande vegliar su te e stare in piedi, tua madre ed io, in mezzo al sonno che circonda la casa, soli con Dio testimone e amico. Non a torto dunque Jammes fu definito « une jeune âme qui chante, une etonnante fiamme ».

Egli ha comunicato a tutta una generazione di artisti i suoi sogni e le sue nostalgie: e il grande istintivo che discendendo in se stesso ha ritrovato tutti i grandi temi della poesia eterna col suo fervore che dà il fremito del divino e ha risvegliato « un démon dans la poésie ».

E ben a ragione la rivista la « Phalange » diretta dai poeti Royère e Armand Godoj nel suo numero del gennaio 1939 volle rendere un magnifico omaggio a Francis Jammes riunendo le testimonianze e i ricordi di 190 scrittori di tutte le lingue ai quali non sdegnò di associarsi Colui che era allora il Cardinale Pacelli.

In questo modo la Phalange deponeva sulla tomba del poeta D'Orther un fascio di fiori ideali annodato da un poema inedito di Armando Godoj rievocante l'arte del grande maestro, i cui due poli furono « natura e Dio » e il cui merito è di infondere ai poeti di oggi una nuova forza spirituale insegnando loro a guardare attentamente nell'interno della loro anima, ad affrontare i grandi misteri della creazione per cantare le bellezze della fede rinnovellata nel sangue e nel martirio, nella fede in un avvenire di pace e di bontà.

Ada Bernardini

Il 30 giugno u. s. si è concluso il termine utile per la partecipazione al concorso per un soggetto cinematografico indetto a suo tempo dalla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica in collaborazione con la Società Anonima Veneziana Imprese Artistiche e Turistiche (SVIAT) e con la Artisti Associati (S. A. I.).

Il numero dei plichi pervenuti alla Direzione della Mostra assomma a 350; di questi 240 provengono dall'Italia e 110 da altre Nazioni tra cui Francia, Gran Bretagna, Svizzera, Germania e U.S.A.

La giuria risulta così composta: Presidente Diego Fabbri, segretario il Direttore della Mostra, Antonio Petrucci, membri: Antonio Baldini, Alessandro Blasetti, Gaetano Carancini, Piero Gadda Conti, Enrico Falqui e Paolo Zappa.

All'autore del soggetto che la Giuria, a suo insindacabile giudizio, riterrà il migliore, verrà assegnato il premio di Lit. 1.000.000 (un milione), offerto dalla SVIAT. Inoltre la Artisti Associati (SAI) si è da tempo impegnata ad acquistare, entro 6 mesi dalla proclamazione del vincitore, i diritti del soggetto che risulterà vincente.

Luigi Bartolini ha scritto un nuovo libro di critica dal titolo « La XXV Biennale degli orrori », facendo il punto sugli ultimi cinquanta anni di pittura nel mondo.

Nel prossimo autunno uscirà il quinto volume della collana « I capolavori » che viene pubblicata dalla Società Editrice Torinese. Dopo Ibsen, Dumas figlio, Wilde e Molière seguirà Shakespeare. Il volume comprenderà *La bisbetica domata, I due gentiluomini di Verona, Romeo e Giulietta, Il mercante di Venezia, Molto rumore per nulla, Giulio Cesare, Otello, Antonio e Cleopatra, Coriolano e La Tempesta*, preceduti da una introduzione generale, « Shakespeare italiano » di Annibale Pastore. Completeranno il volume altri studi: « Interpreti di Shakespeare in Italia » di Bruno Brunelli, « La storia romana nel teatro di Shakespeare » di Lorenzo Gigli e « Shakespeare, ou La livraison de l'emotion humaine » di Jacques Copeau.

Sulla base di nuovi importanti documenti inediti, Demetrio Guccerelli ed Emilio Sestini hanno compilato un'opera che pone in giusta luce l'opera di Bettino Ricasoli. Essa ha come titolo: « Bettino Ricasoli - I suoi tempi, la sua opera, il suo dramma politico » ed è edita da Le Monnier di Firenze

PROCLEMER E FERDINAND

La « Compagnia del Teatro Comico », formazione felicemente improvvisata per questo scorcio di stagione, ha rappresentato all'Eliseo due commediole francesi: Il vero teatro, come il cinematografo, quando il termometro fa valere le sue ragioni, va in letargo, o meglio, si trasferisce all'aperto, e lascia che al chiuso si sfoghino e si esercitino attori e autori che durante l'anno comico non son riusciti a insediarsi in locali importanti.

Ma, questa volta,è accaduto qualcosa che mette il conto di segnalare, perchè potrebbe e, secondo noi, dovrebbe avere un séguito con la stagione propizia. Si son messi insieme tre attori perfettamente coscienti di non potersi adagiare sull'alibi stagionale, e hanno dato vita a una formazione ricca di qualità e di simpatia, tanto che piace augurarsi di rivederla al momento giusto, e pronosticarle il favore del pubblico. Giuseppe Porelli, Anna Proclemer e Mario Pisu costituivano una *ditta* certamente illustre; ma il teatro militante è cauto e conservatore nella preparazione dei suoi *cocktails*, onde ogni novità, per poco che comporti sorpresa, suscita diffidenza. Il primo *barman* che osò versare angostura in bibite dolci ed esilaranti, probabilmente scrutò il volto del bevitore con minore apprensione di quanta deve averne provata chi mise la Proclemer al fianco del Porelli. Mario Pisu è un di quei felici ingredienti che, per restare nella metafora, legano bene in ogni miscela: ma la Proclemer?

Ella aveva assai contribuito alla nascita della propria leggenda, che la voleva principalmente o soltanto attrice tragica. Il suo stesso ultimo e non dimenticato buon successo in Mirra, aveva ribadito le convinzioni dell'attrice e del pubblico, tanto che, fatte le debite lodi, si archiviava il fatto, e pareva necessario aspettare che altra occasione di simile impegno si presentasse, per togliere dalla naftalina una delle nostre attrici più intelligenti, consapevoli e pensose. Ma tali occasioni, come si sa, son molto rare nell'odierno teatro italiano che, in relazione ai gusti del pubblico, non è incline alla tragedia nè a cose intellettualmente affaticanti. Spiaceva dunque il pensiero che, un teatro povero di buone interpreti, dovesse rinunciare a un'attrice come la Proclemer, apparentemente predestinata a un lusinghiero ma forse poco redditizio palleggiamento tra un *drive* di Costa e un *rovescio* di Strehler: troppo Piccolo campo, per strumento teatrale così leggiadro e prezioso. Qualcuno, non sappiamo precisamente chi, ma diciamo Mario Landi (il regista dei « tre »), è entrato in giuoco e, con un *pallonetto* arditissimo, ha fatto sparire Proclemer dal campo di Melpomene, per impiegarla in quello vicino, di Talia. L'esito è stato mirabile e, forse, un poco inatteso.

Dicevamo che la stessa Proclemer ha contribuito alla nascita della propria leggenda: in casi consimili, leggenda di un'attrice è la convinzione diffusa, ma non corrispondente a verità, che ella valga moltissimo in certe parti o generi, niente nel genere opposto. Invero, per quanto ne sappiamo, la Proclemer aveva sempre resistito a tentativi ed esperimenti, opponendo un'onesta autocritica che, valida forse in altri tempi, era poi risecchita in preconcetto. Qualche prova infelice o non completamente soddisfacente, qualche errore di scelta, un forte sentire di sè risolutamente volto a precise conquiste, questa e altre ragioni avranno indotto la Proclemer a schivare con amabile sdegno le occasioni comiche. Ma, intanto, le altre e più ambite mete erano raggiunte; intanto (non sembri scortese chiamare in causa particolari di vita privata, che, trattandosi di persone meritamente illustri, appartengono a tutti), intanto avrà avuto sulla moglie un notevole influsso l'*humour* estroso e vigoroso del marito, Vitaliano Brancati, e la facile osservazione che il comico è spesso il prodotto del più raffinato intellettualismo: giusta o errata la nostra diagnosi, l'effetto è pur uno, che A. Proclemer si è manifestata, in una mediocre commedia di Berr e Verneuil, « Un treno per Venezia », ottima attrice comica, al livello di quegli interpreti che sanno trasformare in deliziosa esperienza teatrale anche i testi più scadenti e approssimativi.

Torneremo altra volta sull'argomento, anche per poter parlare del Porelli; e ci concediamo una divagazione.

•

Ci sembra opportuno ribattere un nostro chiodo: che la pubblicità e il fiancheggiamento giornalistico del fatto teatrale, in Italia, non siano validamente perseguiti.

La stampa, oggi, può tutto. Come non domandarsi, di fronte alla persistente crisi teatrale, se veramente da parte nostra si faccia il possibile per richiamare l'attenzione del pubblico sulle cose del teatro? Per esempio, un'accorta preparazione del fatto nuovo: Proclemer-Teatro Comico, sia pure a tipo chiacchiericcio, curiosità, sfida, dubbio, previsione, avrebbe stuzzicato l'opinione pubblica, che è prontissima a riconoscersi consapevole e capace dei problemi che siano clamorosamente offerti come materia di suo dominio.

E' superfluo dire che tali omissioni non si imputano a critici autorevoli, il cui nome non può essere mescolato a espedienti meschini; ma, prima di tutto, si osserva che niente è indegno se il fine è degnissimo, inoltre è facile ammettere che anche una campagna pubblicitaria può essere condotta con senso della misura e nobiltà. D'altronde, su piano internazionale, recentemente a Parigi, non si è promosso qualcosa di simile? Coordinare gli sforzi comuni e invocare l'aiuto della stampa è forse compito degli impresari e, più, del competente Ministero; presso il quale, un ufficio di facile istituzione, potrebbe periodicamente riunire capocomici o impresari e rappresentanti della stampa: il tempestivo annunzio dei programmi e la concertazione degli elementi atti ai fini pubblicitari, nonchè un'abile distribuzione dei compiti secondo le tendenze e gli orientamenti particolari, potrebbero costituire il punto di avvio di una macchina che non crediamo offensiva delle libertà democratiche, in quanto sarebbe volontaria la partecipazione dei macchinisti, nè della verità, se la stampa teatrale crede nel teatro, e vuole che il pubblico sia distolto da pericolose preferenze e onestamente ricondotto al diletto più nobile e antico.

Quand'anche gli impresari dovessero pagare una pubblicità di tal genere a giornali poco generosi, crediamo che il guadagno finale sarebbe sempre superiore alla spesa; ma non ci sembra possibile che un direttore accorto rifiuti qualche « taglio » di terza pagina, ove, con il necessario brio, siano trattate questioni concernenti il teatro, riferiti intelligenti pettegolezzi, suscitati « scandali intellettuali ». Se i D'Amico, i Contini, i due Talarico, i Rosso di San Secondo non volessero o non potessero adattarsi a tal genere di attività, non sarebbe difficile affidare a brillanti sostituti il compito, sorvegliarlo e dirigerlo.

Valga quel che valga, la nostra proposta è infine un omaggio all'arte della Proclemer, la cui grazia, il cui brio, il cui mordente comico avrebbero dovuto ottenere un vasto riconoscimento pubblico. La critica ha concordemente ammirato l'attrice, ma, secondo il costume, ha dovuto dir tutto nell'ottavo di colonnino ormai destinato agli spettacoli, là dove è cercata da chi ha già passione per il teatro, ma non attira l'attenzione dei più.

•

Che la Proclemer fosse di buon umore, è dimostrato anche dal fatto che ha accettato una particina di vecchia novantottenne nel pasticcio, anzi ne « La torta dei Re » di Roger Ferdinand. Della qual commedia taceremmo volentieri; ma, trattandosi di novità (1949), ce ne sbrigheremo rammaricandoci che che il Ferdinand sia « bruscamente uscito da una tradizione di onestà, per passare a un teatro più disinvolto, più ardito, *un tardivo debutto nell'immoralità*, com'egli stesso ha scritto ».

Secondo noi, la vera immoralità concerne la mancanza di coraggio dimostrata dall'autore, che, messosi a scrivere con la palese intenzione di rammodernare la *Mandragola* del Machiavelli, non ha poi bruciato il copione, quando egli stesso si sarà accorto di non aver raggiunto il necessario distacco dalla materia, nè una crudezza totale e congrua con le premesse, nè un tono omogeneo o di farsa o di commedia sentimentale, nè una satira contro l'avidità umana. Insomma, il Ferdinand racconta la storia di un marito creduto impotente, che deve avere un figlio per entrare in possesso di una cospicua eredità: onesto il marito, onesta (o quasi) la moglie, onesto l'amico di famiglia, come si sa alla fine; ma la commedia si svolge sui raggiri di tutti gli altri personaggi, che, variamente interessati all'eredità, fanno di tutto perchè l'amico aiuti il marito a raggiungere la prevista condizione giuridica. C'è di mezzo anche un prete, parente povero di fra Timoteo, che il Ferdinand ha prudentemente caricato di intenzioni più che di azioni; e perciò forse più equivoco e disgustoso.

Vladimiro Cajoli

Roger Ferdinand

Anna Proclemer

LA RADIO

MANI TESE

I molti che, interessati alle nostre divagazioni polemiche e invadenze radiofoniche, ci chiedono da tempo se esista un periodico, indipendente dalla R.A.I., che possa informare e guidare i neofiti della radiofonia, hanno oggi, in questa nota, una risposta secondo coscienza.

Circa un anno fa, nasceva ad Alessandria, per merito di Dante Raiteri e di un gruppo di giovani entusiasti, la « Prima pubblicazione italiana dedicata all'arte radiofonica »: Radiodramma. Confessiamo che, in un primo tempo, lo stesso titolo del periodico ci mise in sospetto. Infatti, come non crediamo che il radiodramma sia la manifestazione preminente della radiofonia, riguardavamo con legittima diffidenza allo stesso sottotitolo, ove si parla di « arte radiofonica ». Intanto, potevamo temere che un gruppetto di esteti si mettesse a giocherellare intorno agli altoparlanti, sperperando tesori d'ingegno e di vitalità per questioni, se non futili, secondarie; inoltre, aspettavamo di vedere qual forza propulsiva animasse il gruppo, e di qual fiato esso disponesse: ciò per non sprecare una segnalazione, che, pur modesta, è sempre un segno di stima e di consenso. A poco a poco, abbiamo visto infittire attorno ai primi animatori, le più spiccate personalità della radiofonia, e abbiamo accertato che il medesimo carattere estetico delle prime ricerche, aveva un decoro e un rigore non comuni. Tuttavia, poichè ci sentivamo più vicini al Malipiero e al Piovene intervistati da Enzo Ferrieri (chr. Radiodramma, n. 2), che non al Raiteri, abbiamo nicchiato. Sul « Convegno » del Ferrieri (25 luglio 1931), Francesco Malipiero, definendo la radio « comodità » a cui molti aspirano senza darsi pena dell'arte, avvertiva che, appunto per ciò, la « missione educatrice della radio » si dilata enormemente, e richiede un controllo severo. Il Piovene, addirittura negando qualità d'arte alla radio, dichiarava di trovare « più utile la biblioteca ».

Ma, dal '31 a oggi, molte esperienze sono state tentate e vinte, e molta storia irradiata dalle antenne. La rinascita della democrazia ha rovesciato o sovvertito il complesso impianto della radiofonia: i nostri pochi lettori sanno che il problema relativo è stato da noi riconsiderato con sospetto non dissimile da quello del Malipiero e del Piovene, ma con animo che traeva forza e convinzione da uno slogan, al quale non ci risulta che altri prima di noi si sia attaccato con altrettanta fede, anche se non possiamo ritenerlo, per forma e contenuto, invenzione assolutamente originale. Insomma, affermando che, dalla nascita della stampa in poi, niente era avvenuto di paragonabile alla nascita della radio, rispetto alla possibilità della diffusione di idee e di cultura (o, più modestamente, di educazione), crediamo di aver precisato un aspetto del problema che nessuno potrebbe oggi liquidare con una battuta di spirito. Si pensi che, per dichiarazione ufficiale, i radioabbonati italiani sono saliti a due milioni e seicentomila.

Detto ciò, sarà facile intendere perchè Radiodramma, come rivista dedicata allo studio di aspetti discussi e discutibili, a ogni modo ristretti, della radiofonia, ci sembrasse una forza distratta da più urgenti applicazioni.

Oggi, con l'ultimo numero di questo periodico (7-8: maggio-agosto), le cose di Radiodramma ci sembrano aver preso ben altra piega, e l'orientamento essersi precisato in senso che diremmo politico, se dall'aggettivo fosse esclusa ogni idea di partitismo a vantaggio dell'idea di polis.

Nel numero citato, figurano articoli atti a costituire un nuovo punto di partenza, cominciando da un esauriente e informatissimo bilancio di Paolo Vales: « Evoluzione della Radiodrammaturgia italiana ». Il consuntivo, forse ottimistico in certi giudizi, vale tuttavia meno delle esplicite previsioni e dei suggerimenti che il Vales largisce a piene mani. Ma l'articolo che segnaliamo con il più pieno consenso, anche perchè il caso ce ne ha fatto anticipare la sostanza filocattolica, è quello di Daniele Fabbri: « Il centro cattolico radiofonico ». Rimandiamo all'originale tutti coloro che vogliano esaurientemente documentarsi. Non dispiacerà al Fabbri se utilizziamo alcuni suoi dati, per avvalorare la tesi comune.

Rammenta il Fabbri che, dal referendum del '39, risultarono incredibili dati: il 48 % dei partecipanti chiedeva « trasmissioni religiose », il 47 % musica sacra, 24.118 partecipanti, « fuori questionario », chiedevano « l'insegnamento religioso » chiaramente e decisamente definito. I dati, comunque siano interpretati, e per quanto si voglia supporre mutata l'opinione in quest'ultimo decennio, giustificavano e giustificano tuttora l'attività di un Centro Cattolico Radiofonico, che non vuole nè può riservarsi trasmissioni « religiose », ma deve studiare ogni aspetto della radiofonia, relativamente al costume e agli ideali dei Cattolici. Con miti parole, il Fabbri si rammarica che la R.A.I. non abbia consentito esperimenti in materia. Egli riconosce giustificata la « necessità » della R.A.I. di non dare adito a trasmissioni sperimentali. Noi ci richiamiamo a precedenti articoli e ad ovvie considerazioni, per sostenere, al contrario, che la R.A.I. dovrebbe accogliere con slancio la collaborazione del Centro, tanto più che ogni materia di trasmissione è, ancor oggi, sperimentale. Soltanto in un'illuminata politica della R.A.I. vediamo il principio di una distensione tra la R.A.I. stessa e coloro che, pur senza giungere agli estremi della nostra polemica (spiacente a noi come a ogni altro), hanno tuttavia ragioni e malcontento da far valere, e sentono che il momento strategico è prossimo, come la R.A.I. ben sa.

V. Incauda

LA FINESTRA SOCCHIUSA

Ted Tezlaff prima di passare alla regia con « *La finestra socchiusa* (The Window) era un esperto operatore cinematografico. La morbidezza e la luminosità della fotografia, la scioltezza delle sequenze che pur senza accusare inutili virtuosismi, si fanno notare per ottimi piazzamenti di macchine e per la precisione dei raccordi, denunciano favorevolmente, fin dalle prime scene del film, l'origine professionale del regista.

La storia di per se non è eccessivamente originale, ma è lo stile del racconto che fa di *La finestra socchiusa* un film meritevole di attenzione. E' la favola di « Al lupo! Al lupo! » trasportata in una strada di una città degli Stati Uniti, e ambientata perciò con pretto spirito americano: il contadinello si è trasformato in un monello « yankee » che invece di gridare « al lupo », nella variante cinematografica, griderà: « all'assassino, all'assassino! ». Un'ambientazione americana senza un delitto perderebbe di sapore e di mordente. Così il realistico *gangster* ha reso il posto del romantico lupo, e i contadini con le roncole sono stati sostituiti dai poliziotti.

Tom, come nella favola, è un bimbo ricco di fertilissima fantasia, che crea attorno a sè con angelica convinzione le più assurde situazioni. Il regista riesce subito a mettere a fuoco il carattere del giovane protagonista; gli basta la prima inquadratura: Tom, che nel solaio si trascina ansimando con il volto stravolto e implorante aiuto come se fosse gravemente ferito; e il regista tiene tesa l'angoscia del pubblico fino a quando crede opportuno capovolgerla umoristicamente, scoprendo Tom che cavato un enorme revolver spara a vuoto contro alcuni suoi compagni che giocano giù nella strada. Era una fantasia creativa del bambino, ma il carattere del personaggio è già delineato, tutto quello che dirà Tom dopo (la inventata partenza dei genitori e la favola dell'acquisto della fattoria, non sono che perfezionamenti che servono a preparare ancora meglio l'incredulità dei grandi quando scoppierà realmente il dramma. Infatti chi potrà credere più al piccolo bugiardo, quando egli narrerà ai genitori e alla polizia di essere stato testimone di un delitto avvenuto al piano di sopra ? Il film, a partire da questo momento, acquista un ritmo ossessivo; gli assassini hanno saputo che il bimbo ha visto ed ha parlato ed è necessario perciò eliminarlo. Tom sente gravare su di sè la minaccia, e tenta in ogni modo di sfuggire alla caccia che gli fa l'uomo da lui denunciato.

•

Le sequenze che descivono la fuga di Tom attraverso un labirinto di strade fino alla casa diroccata, in piena notte, mentre gli assassini lo stringono sempre più da presso, appartengono alla parte migliore del film. Ed è da notare che il regista, pur immettendo Tom in questa angosciosa situazione e pur lasciandovi tutta la comprensibile disperazione nel cuore, non gli fa abbandonare i caratteri peculiari al personaggio, una immediata inventiva che permette al bambino, di volta in volta, di sfuggire agli agguati e di procurare perfino la morte dell'assassino. Se un difetto si può addebitare alla sceneggiatura è nelle numerose e poco credibili coincidenze volte a far restar solo il bambino perchè possa essere braccato (il telegramma alla mamma da parte della sorella malata, il padre che arriva e riparte proprio quando Tom esce o rientra, etc.): ma è merito del regista essere riuscito almeno a velare il meccanismo.

Ted Tezlaff ha avuto in questo suo primo successo un magnifico collaboratore nel piccolo Bob Driscoll, il protagonista. Di tutti i bambini apparsi sullo schermo, nessuno si sottrae all'accusa di « enfant prodige » o per le cose che fanno o per come le fanno. Di Bob Driscoll stupisce e incanta la stupenda naturalezza sempra avvivata da un acuto e innato senso della recitazione: le pause, gli atteggiamenti del corpo (il suo modo di camminare che varia a seconda dello stato d'animo), ogni espressione del volto rispecchiano con appropriate sfumature i pensieri e le emozioni del personaggio. E tutto questo reso senza il minimo artificio o leziosità di bravura, che alcune volte rendono stucchevoli le interpretazioni dei piccoli grandi attori. Bob Driscoll si è conquistato con *La finestra socchiusa* un premio Oscar, e mai riconoscimento è apparso più giusto e meritato.

Leonardo Cortese

La Casa Editrice Hoepli ha pubblicato le seguenti novità: « Ferruccio Ferrazzi, pittore » di G. Sacripante, con 4 figure a colori nel testo di P. M. Bardi, e « Cesare Breviglieri, disegnatore » con testo di Antonio Tullier; nella « Biblioteca Tecnica »: « L'energia nucleare in tutte le sue attuali concezioni e realizzazioni » di E. Mannino - Patanè: « Costituzione e funzionalità del mobile moderno » di M. Dal Fabbro. « Ponti in cemento armato » di A. Frangipani.

NOVITÀ IN LIBRERIA

LIRICHE DI MARIANI

Nella crisi della poesia italiana, apertasi dopo che l'ermetismo — il quale rappresentò un'area piuttosto vasta della civiltà contemporanea che richiede una giustificazione storica in quanto fu il rilievo di una situazione europea — raggiunse il limite estremo delle sue ricerche formali, mentre una nuova esigenza lirica sorgeva in reazione all'arcanismo, per indicare una posizione di mezzo fra la linea tradizionale e quella avanzata, in questo acuto conflitto, i punti più sensibili per una chiarificazione, se non proprio per una soluzione, ci sembra possano essere dati da una resa della parola, viva, fresca, spontanea, nuova e antica allo stesso tempo, che si libera al di fuori delle poetiche e della pastoie didattiche.

In questa situazione sicura e valida, anche se non ancora approfondita, si alza la voce di Pier Luigi Mariani con un suo ampio discorso che, se pure prende fiato da una tradizione classica filtrata sottilmente dal suo animo attento, rivela inflessioni e accenti ben suoi in un alto respiro lirico.

La posizione di Mariani fu sempre chiara, al di fuori degli equivoci polemici, precisa nel suo innesto storico in una classicità che egli è andato sfrondando e spogliando di tutte le sovrastrutture tecniche e sentimentali, per arrivare alla sua essenza formale e alla sua purezza espressiva, che sole potevano giustificare un ritorno all'origine della parola e dargli la possibilità di una ripresa nuova. Il suo ripensamento classico lo portò all'interpretazione della lirica greca antica e sono note le sue mirabili traduzioni intese con spirito modernissimo. E fu, appunto, questo spirito moderno, vivo e profondo, che gli diede la forza per trastormare quella raggiunta essenza classica in un senso nuovo, come una fresca polla d'acqua che d'improviso sgorga dalla nudità della roccia attraverso una vena segreta e antica. Il ritmo scorrevole, l'aperta linea di canto, le parole spontanee si composero, si serrarono in un linguaggio sonante e aperto che ora appare fissato entro uno stile conchiuso e appropriato, per mezzo del quale si rivela un mondo di sentimenti, una purezza quasi popolare, una misteriosa vita d'immagini e di sensazioni profonde.

Questi sono i risultati più significativi che appaiono evidenti attraverso la lettura della sua ultima opera: «*Garbino*» Edizioni del Girasole, Rieti 1950, raccolta che, ancora inedita, si meritò il Premio di Poesia «S. Pellegrino» 1949.

Qui la perfezione stilistica, raggiunta per mezzo di una semplificazione sintattica nella illuminazione della parola, aderisce intimamente alla maturazione spirituale nella chiarificazione dei sentimenti in una bella sintesi fra forma e contenuto. Si oda:

«*O nuovi all'aria tuoi respiri, o giovani - fiori delle tue mani. Io mi svanisco - nella rosea lusinga d'un perpetuo - ciclo messorio, Primavera. I bianchi - corsieri del tuo cielo alzano fughe - perigliose sui monti, e tutte snidano - le fragranze che il sole arde e consuma*». («Frammento d'un canto di Primavera») dove i ritmi sono timbrati su cadenze d'accenti e le immagini reinventano il mondo attraverso lo specchio della fantasia. E ancora: «Novilunio e Paese»: «*E' nuova luna. Palpitano i grilli - tra l'erbette d'argento, ogni aria tace. - Sui ciliegi giganti ardon le drupe - profumate e benigne che nei sogni - travedon le ragazze - I giovanotti - vanno, col canto in bocca, all'osteria - e vogliosi garofani s'accendono - sui bianchi davanzali. - Questa luna - adolescente veglia i dolci fiati - che lievitano i campi, onde le sillabe - tenere della notte alzano il volo*», in cui s'avverte lo sforzo d'inserire la trasfigurazione lirica in una realtà scontata con significazioni d'attualità. «*I giovanotti - vanno, col canto in bocca, ecc.*» che potrebbe preludere ad una nuova ricerca espressiva al di fuori del sofferto classicismo e dell'aura idillica, sul piano di una tormentata umanità, con l'uso di termini, voci e modi del linguaggio comune, anzi popolare. Citiamo ancora «Aria per la mia voce»: «*Un sapor acre di tabacco, un suono, - un vociar di bambine, il trasalire - che tu fai quando l'uscio nel silenzio - cigola ed entra un vento di pensieri, - fanno la sua poesia, caro Mariani, ecc.*» per arrivare ai versi di «Vergine» scanditi con un ritmo primitivo, dove la trasposizione degli elementi lirici, in un respiro popolaresco con esigenze lessiche modernissime, crea valori grammaticali e sintattici di singole efficacia che ricordano il Garcia Lorca migliore. «*Via, giovinette con la veste candida: - viene Settembre con i suoi tepori, - le delicate uve maturano, - s'accendono le stelle sulle cime. - ... Andate, andate: come sono belle - le fanciulle coi veli bianchi sul capo, - come leggera è la terra - quando le vergini cantano in coro*».

Questa è una strada nuova che s'apre dinanzi a Mariani e non sappiamo sin dove vorrà percorrerla o dove lo potrà condurre in un'ansia di rinnovamento.

Restano, intanto, questi indizi significativi di un fermento, ma soprattutto restano i risultati raggiunti nel compimento stilistico di un filtrato classicismo con una sofferta modernità, entro una chiarezza d'espressione che è essenzialmente liberazione della parola nel canto. «Garbino», «Versi per il compleanno d'una fanciulla», «Andante», «Acquario», «Salmo», sono fra le liriche più belle in questo senso, ma ci soffermiamo, soprattutto, su «Serale», che vorremmo riportare per intero, se le esigenze dello spazio non ce lo impedissero, per il movimento rapido dei suoi versi, l'armonia piena che l'accompagna su ogni parola, la delicata e profonda umanità del sentimento.

«*Vedo la sera dai capelli azzurri - scollinar con gli uccelli, e vedo il sole - spegnarsi sulle tue labbra scarlatte. - Ad ora ad ora, il fremito degli olmi, - il lamento del rivo, una dolcezza - riconducono a noi, vaga e dogliosa, - di stelle malinconiche, ecc.*».

La voce di Mariani oggi, così pura, limpida, sofferta, ha il significato di un discorso che scorre con un suo accento ben distinto nel coro ancora confuso della poesia contemporanea, dal quale ci si può certamente attendere ulteriori indicazioni e rivelazioni.

Enotrio Mastrolonardo

OTTOCENTO RUSSO

Fu Turghièniev, com'è noto, a forgiare il termine *nichilista*. La parola ebbe fortuna e designò a lungo, agli occhi degli Occidentali, il tipo del rivoluzionario russo in genere. Una storiografia semiromanzata trovò infatti ampio alimento negli avvenimenti russi del secondo Ottocento. Oggi, tuttavia, l'Occidente dà alla luce i più importanti e sereni saggi storici su quel periodo così ricco di imitazioni dell'Europa e di tratti psicologici inconfondibilmente russi. I razionalisti russi del secondo Ottocento ci richiamano sotto molti aspetti gli enciclopedisti e gl'illuministi francesi del diciottesimo secolo. Più che dei «filosofi», abbiamo in Russia dei militanti, più che dei teorici, abbiamo dei pratici, ma un particolare genere di pratici, tutti rivolti verso una predicazione critica, razionalista ed umanitaria, intesa a sviluppare profonde riforme sociali. A mano a mano i Russi «avanzati» cominciavano ad appassionarsi per Saint-Simon, Fourier, Owen, poi si aggiunsero Louis Blanc e Proudhon. Non si tendeva più come nella generazione precedente a puri sistemi di idee come quando Schelling e Hegel dominavano nel mondo della *intellighènzia*. Ora ci si interessava invece a pensatori che volevano «interpretare e trasformare» l'organizzazione della vita umana. I teorici del socialismo erano conosciuti solo per sommi capi, ma si apprezzava, con un atteggiamento in certo qual modo «religioso» il loro comune desiderio di trasformare la società secondo leggi dettate dalla scienza. Al prestigio del razionalismo e dell'illuminismo d'impronta francese s'intrecciava il prestigio del più recente materialismo tedesco: anzitutto Feuerbach, che rivolgendo contro lo stesso Hegel la dialettica hegeliana, aveva apposto alla «teologia» l'antropologia, poi Buechner, nel suo affascinante semplicismo e nelle sue brillanti qualità di volgarizzatore. Poco dopo incominciò a imporsi trionfalmente Darwin. A sua volta Moleschott sembrò conferire al materialismo un aspetto «positivo», mediante un sistema poggiante sulle scienze naturali. Ispirazioni diverse (utilitarismo, socialismo, materialismo, evoluzionismo) sovrapposte le une alle altre piuttosto che associate organicamente, non potevano non condurre a contraddizioni: ma, per quei Russi, le idee non avevan bisogno di mantenersi su un piano logico; esse erano piuttosto in dipendenza di considerazioni sociali.

I giovani teorici del «nichilismo» si richiamavano, come abbiamo visto, a fonti razionaliste e materialiste occidentali: ma era inconfondibilmente russa la loro avversione per *l'estetica*. L'estetica era per loro, talvolta, la scienza del bello, talvolta l'attività artistica, talvolta infine il primato della forma. Da ciò traevano origine costanti equivoci e superficiali generalizzazioni. Riconnettendosi a spunti francesi del diciottesimo secolo e del successivo pensiero sansimoniano, essi respingevano la cosiddetta dottrina dell'«arte per l'arte», alla quale opponevano un'arte «socialmente utile che fosse in grado di illuminare ed arricchire l'umanità. Ma in fondo questi teorici del nichilismo, rimasti asceti nonostante il loro ostentato materialismo, respingono l'arte e la poesia, perchè il «popolo» non ne può ancora godere. Essi non volevano a nessun costi essere dei privilegiati, per non sentirsi dei peccatori: il loro paradiso e il loro inferno avevano l'aspetto arido e severo del dogmatismo libero pensatore.

A questa interessante generazione ha dedicato uno studio di notevole rilievo Armand Coquart (*Pisarev et l'idéologie du nihilisme russe*, ediz. dell'Intitut d'études slaves di Parigi). E' un'opera che getta molta luce sugli anni nei quali il marxismo non si era ancora affermato in Russia, ma dai quali il marxismo russo ha pur tratto inconfondibili aspetti di stile e sopratutto di colore locale. Gl'ingenui ed appassionati pensatori studiati dal Coquart presentano per noi un grande interesse umano, ma non possono recar nessun contributo alla nostra cultura.

Wolf Giusti

RILKE E ELUARD

Rainer Maria Rilke è stato il più atteso e il più pensoso poeta che abbia sposato la nostra prima giovinezza con l'amore spirituale, che altro non è che la fede nella Poesia. Anche noi, allora, come egli di sè dice in «Bibliothèque nationale», mentre leggevamo le sue poesie e le prose dei suoi Quaderni (proposte insistentemente e fatte acquistare infine dalla squattrinata Biblioteca Ariostea, lassù nella Padania) attraversavamo una forte crisi di dolore, in una stanzetta da poveri, fra qualche cassa di libri, qualche mobile consumato e il freddo di una stufa che fumava, così sensibili da non poter dormire poche ore della notte senza la compagnia della lampadina accesa. Ora che l'editore Einaudi ne ha pubblicato una nuova edizione nella traduzione di Giaime Pintor, viene fatto di chiederci: dunque **Rilke è il padre spirituale dei giovani?** Pintor l'ha conosciuto anche lui ben presto, direttamente, su i testi originali e man mano che lo veniva conquistando inseriva i suoi saggi in riviste letterarie. Adesso egli non è più, ma sarà presente nel ricordo di chi lesse le sue traduzioni. Dalle quali nessun richiamo ci è giunto che non sia quello dello stesso poeta. Sarà forse perchè Pintor non è caduto nel difetto quasi sempre inevitabile di chi si prefigge di dare un compendio di una vasta opera, ma sopratutto ci pare che sia così, perchè egli ha raccolto solo «quello che per *lui*, in un particolare momento o in una particolare circostanza, è stata scoperta e occasione di poesia». E la scoperta di una poesia che ha in sè il senso e il rito delle cose del creato, si è rivelata a lui dopo le «Prime poesie» e le «Poesie giovanili», cioè dal principio della maturità di Rilke, con le espressioni più profonde delle «Nuove poesie», dei «Sonetti a Orfeo» e delle «Ultime poesie». Ai saggi di queste sono aggiunte due prose tolte dai «Quaderni di Malte Laurids Brigge» e tre note critiche che Pintor premise di volta in volta alle sue traduzioni su le riviste. Queste ultime sembrano molto opportune non solo per un libro di quelle notizie necessarie alla presentazione di un poeta straniero, ma sopra ogni altro scopo per vedere questi attraverso le rispondenze di giudizio del suo amatore. Perchè se la scelta delle poesie ha la sua libertà che mai però degenera in arbitrio condannabile, la sua valutazione critica è sempre condotta con elementi che trovano una fondatezza e nel poeta e nel traduttore. «Rilke si orienta in tempi giusti verso uomini e paesi che gli suggeriscono via via i moduli della sua evoluzione dominata da un ritmo alterno d'attrazione delle cose e dell'invisibile». Notazione, questa, che non vuole fissarsi nella unilateralità del giudizio, ma rivelare soltanto l'impulso iniziale di poesia, il quale ha poi un suo seguito di svolgimento. «Oltre lo spettacolo e la sofferenza della vita, oltre l'esercizio e l'amore del lavoro, Rilke ricerca il senso dell'esistenza e la situazione dell'uomo sulla terra». Ed ecco un giudizio di carattere storico: «Nell'opera di R. confluiscono come in un bacino le maggiori correnti europee e del mondo slavo, ma egli le filtra traverso le sue esperienze più intime e ne trae un'essenza rigeneratrice... Fin dall'inizio questo artista, che nella sua fragile figura appariva la più preziosa incarnazione dell'estetismo *fin de siecle*, tende oltre i limiti dell'arte». Il traduttore che si fa critico del suo poeta arriva anche a giudizi di dettaglio, e ammette nei due testi, suo e dell'A. il ricorrere di cadenze e periodi familiari a un orecchio nostrano, che ricorderanno insistentemente D'Annunzio e Pascoli. Da parte nostra, oltre questi due nostri poeti, abbiamo motivo di giudicare certe espressioni di Rilke anche crepuscolari e, per dire il nome, di Corazzini. Si legga nei «Sonetti a Orfeo» (1,3): «O giovane, non basta, se la bocca - anche ti trema di parole, ardire - nell'impeto d'amore. Ecco, si è spento - In verità cantare è altro respiro - E' un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento» - Non si vuol dire che Rilke abbia sentito allo stesso modo di D'Annunzio, Pascoli e Corazzini o essi allo stesso modo di lui; si tratta semplicemente di cadenze isolate, poichè l'arte di ognuno è ben distinguibile.

Franco Fortini, con i tipi dello stesso Einaudi, ha tradotto il poema «Poésie ininterrompue» di Paul Eluard, e le altre liriche che con esso sono state pubblicate in volume a Parigi, da Gallimard, nel 1946. Nel poema ci sono le voci di un uomo e di una donna, alternate a quelle del poeta, che si rivelano solo in un certo senso sospeso, senza alcuna esplicita divisione. Tanto che dopo un'apertura, che è un fremente e prolungato fervere di aggettivi legati e vincolati come un succedersi di note musicali, in un ornato e frizzante gioco di chiavi, il Nostro deve guardare un po' in fondo a se stesso: «Sommenous deux ou suis-je solitaire?». Da Rilke a Eluard il passaggio è forse più breve di quanto non sembri. Il poeta delle «Elegie Duinesi» rimane entro quel sogno, per il quale la poesia è ancora un antico sacerdozio della bellezza e dell'amore, della vita e della morte. Eluard invece lo sorpassa, spingendosi oltre la cortina di musica e di canto nell'accordo di note d'anima in contemplazione e in espansione. La sua è la voce della poesia evitata nello scandersi di armonia e di visione, in una rispondenza di svolgimento spirituale e del sentimento, per l'appagamento di esasperate sensazioni, senza che i rapporti umani e lirici siano uniti da un qualsiasi logico legamento. E' la realtà del poeta che sommuove, capovolge e sovraeccita ogni realtà che occupa uno spazio nella vita dell'uomo. Talchè la figura umana è viva solo per virtù di un disegno o di un plastico di luce e calore, ardore e sonorità che sono i mezzi fisici della sua espressione. Vita e morte vengono poste al di qua di ogni limite, cioè dove l'animo allucinato può offrirsi a un'avventura di ebbrezza. Mallarmée, Verlaine, Rimbaud sono stati **gli** ispiratori di Eluard, ma essi non hanno sacrificato quanto lui per l'interruzione dei moduli che aprono al canto. «Une guette de feu toujours renuovolée»: la sua poesia: ossia tante facce, ognuna con una sua luce di probabilità. E un eterno ricorrere:

> «Je suis ma mère et mon enfant
> En chaque point de l'éternel
> Mon teint devient plus clair mon teint [devient plus sombre
> Et je suis mon bonheur nocturne».

Il punto di vitalità di questa poesia è tentato su l'illimitato e l'indefinito, ossia dove non segno di dramma umano urge e dove nemmeno il sogno tocca la sua consistenza.

> «Non c'è dramma ci sono i miei soli occhi
> Che un sogno tiene aperti
> La mia virtù è il mio corpo
> Moltiplicata immagine».

Casimiro Fabbri

(*Continua a pag. 8*)

VITA DEL BERNINI

Nella raccolta collezione «Vite lettere testimonianze di artisti italiani» è apparsa con nuove cure nel testo ammodernato nella grafia e nella punteggiatura la celebre *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini scultore, architetto, e pittore*, scritta da Filippo Baldinucci Fiorentino. Alla Sacra e Reale Maestà di Cristina Regina di Svezia (In Firenze, nella Stamperia di Vincenzo Vangelisti. Con licenza dei Superiori, MDCLXXXII). Tutta intramezzata da riproduzioni di opere e disegni del Bernini, questa edizione dovuta a Sergio Samek Ludovici reca un notevole contributo alla storia dell'arte baroccale, in particolare, agli studi intorno al gusto letterario e artistico dell'epoca.

L'introduzione, le indicazioni bibliografiche e sopratutto le ricche note illustrative recano vari contributi intorno alla storia del Seicento, e formano spesso su personaggi conosciuti dal Bernini e da ambienti dell'età sua — specialmente per la Roma papale e la Corte di Luigi XIV — veri saggi particolari di non scarsa ampiezza nel corpo stesso della presente pubblicazione. Un interessante contributo che risponde, almeno in parte, a un desiderio un tempo espresso da Julius Schlosser (la pubblicazione di tutte le *Vite d'artisti* stese da Francesco Saverio Baldinucci) è la comunicazione dell'inedita *Vita del Baldinucci* secondo il manoscritto posseduto dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il palatino 565 del quale rappresenta le carte da 3 a 18.

La vita dell'eccezionale «domatore del marmo» (p. 255) è resa con quel vigore e quella devozione che un'attività così prodigiosa d'artista meritava. Riteniamo pertanto di consigliarne la lettura agli stessi studiosi del Seicento letterario al fine di valutare, in particolar modo al contatto con la manifestazioni più tipiche delle arti figurative e della musica del secolo, gli atteggiamenti della poesia e dell'arte, non sempre adeguatamente considerati nel quadro di un gusto complessivo dell'epoca.

Per i cultori della storia e della letteratura di Francia raccomanderemo inoltre la lettura di un libro quale il presente, che integra quanto Paul Fréart de Chantelou, cavaliere d'onore del Bernini per volontà del Re Sole, per i quattro mesi di soggiorno dell'artista in Francia, scrisse fedelmente nel suo *Journal* pubblicato nel 1877-1885 da Louis Lalanne nella *Gazette des Beaux Arts* e tradotto da Stefano Bottari nel '46 a Roma, per le Edizioni della Bussola. (Non si dimentichi che da una visita fatta dal Bernini il 2 agosto 1665 all'Accademia francese di Belle Arti e da un suo discorso ha origine — come dice il Samek Ludovici — il progetto di fondazione dell'Accademia di pittura in Roma, promotore il ministro Colbert che chiese allo scultore di mettere per iscritto la sua conferenza).

Nelle sue esaurienti annotazioni (che comprendono nel libro circa cento fittissime pagine) il Samek Ludovici, a proposito della lettera con cui Filippo Baldinucci dedicò la *Vita* dell'artista alla Regina di Svezia, in data 5 novembre 1681, attesta a p. 191 che la lettera fu effettivamente inviata e che si trova nella biblioteca di Montpellier, e quindi riporta dai *Mémoires concernants Christine de Suède*, del 1760, la risposta di lei, in italiano. Ragion per cui, per la lettera del Re Sole al Bernini in data 11 aprile 1665, non vedendo menzionato l'originale nel pur nutrito commento delle pagine 242-249 sul viaggio di Francia dell'artista, ci permettiamo di ricordarlo data la solennità della stesura («Seigneur cavalier Bernin, je fais une estime si particulière de votre mérite, que j'ai un grand désir de voir et de connaître une personne aussi illustre, pourvu que ce que je souhaite se puisse accorder avec le service que vous devez à Notre Saint-Père le Pape et avec notre commodité particulière ....») secondo le raccolte dei documenti del sovrano. (Cfr. per comodità, tra le più recenti ristampe antologiche, *Les pages immortelles de Louis XIV* choisies et expliquées par Gabriel Boissy, Paris, Corrêa, 1940, pagina 200). La traduzione di questa e di altre lettere del re è appunto data dal Baldinucci nella sua *Vita*, secondo la presente edizione, p. 113 e seguenti.

Aggiungeremo ancora che il Baldinucci tra gli storici dell'arte citati da Stendhal nella sua *Histoire de la peinture en Italie* e in altre opere secondo che facilmente si rileva dalla utile *Table alphabétique* compilata nel 1937 da Henri Martineau a coronamento della sua collezione delle opere del celebre autore della *Chartreuse de Parme*, e ricorderemo in special modo che per le *Notizie de' Professori del Disegno* dello stesso fiorentino lo scrittore francese ha lasciato una diretta testimonianza nelle lettere scritte al Van Praet, conservateur des imprimées nella Bibliothèque Imperiale — attuale Nationale — di Parigi (cfr. nella *Correspondance*, ed. Martineau, t. IV, pp. 36, 38 e 49, in data del 1812). Si tratta appunto di prestiti di volumi, secondo che il compianto Louis Royer ebbe a illustrare sulla *Revue d'histoire littéraire del* 1922. (Possiamo chiarire, da un confronto di vari testi di storia dell'arte citati all'occasione da Stendhal nelle missive al Van Praet, che il Baldinucci, secondo i tomi 19,20 e 21 rilegati in un solo volume secondo la lettera del 21 giugno 1812 — e ora contrassegnato: K.V.12.639 alla suddetta Nationale contrariamente ad altri usati dallo stesso curioso lettore non reca alcun segno a margine. Qual peccato per gli stendhaliani di oggi...).

Una speciale lode va data alle Edizioni del Milione, che sono risorte — dopo le distruzioni belliche del 1943 — come la fenice dalle ceneri: il testo e bello e dignitoso.

Carlo Cordié

«*Vita di Gian Lorenzo Bernini*» scritta da Filippo Baldinucci. Con l'inedita «*Vita del Baldinucci*» scritta dal figlio Francesco Saverio. Studio e note di Sergio Samek Ludovici. Milano, Edizioni del Milione.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

L' INTERNAZIONALE *DELLA SCUOLA*

Quando nel 1945 fu costituita L'UNESCO, organizzazione internazionale per la scienza, l'arte e l'educazione, come dicono le iniziali che ne compongono la sigla, essa trovava già costituito e funzionante da oltre un ventennio un altro organismo internazionale che si occupava di educazione: il B.I.E. (Bureau International d'Education) con sede a Ginevra nel vecchio palazzo della società delle Nazioni di Wilson; organismo al quale avevano aderito e nel quale erano regolarmente rappresentate una trentina di Nazioni europee ed extra-europee. L'UNESCO veniva così a occupare, per lo meno ad inserirsi in certo modo, nella sfera di attività del B.I.E.; tra le due possibili soluzioni, la soppressione dell'Istituto ginevrino o l'esistenza contemporanea di due organismi internazionali preposti all'educazione fu scelta una via intermedia: una specie di condominio in-somma sul terreno educativo, realizzato con una unione pratica anche se non giuridica dei due organismi: i quali lavorano insieme, insieme convocano le annuali conferenze internazionali dell'educazione, insieme pubblicano i vari studi e rapporti sulle questioni educative.

Così anche quest'anno, sotto gli auspici dell'UNESCO e del B.I.E., col discorso inaugurale dei due presidenti Torres Bodet e Biaget si è aperta la 13ª conferenza internazionale dell'educazione.

Veramente internazionale non si può dire questa conferenza, se si pensa che i popoli di là della cortina, non si sono fatti vivi; era infatti questo l'ultimo organismo internazionale alle cui iniziative partecipavano, negli anni scorsi Polonia, Ungheria, Bulgaria, Romania ed altri Paesi « chiusi » i quali portavano anzi un contributo di lavoro e di interesse e di partecipazione veramente considerevole, come mostrano anche i loro *stand* della Mostra dell'educazione annessa al Bureau; i quali però vanno ormai spopolandosi, essendo da tempo interrotti i legami con quei Paesi.

E' una conferenza internazionale, questa soltanto democratica, o atlantica, od occidentale, come si voglia dire: alla quale sono intervenuti i rappresentanti di una quarantina di Nazioni, grandi e piccole, dagli Stati Uniti all'India, al Pakistan, alla Cina alle Filippine al Granducato di Lussemburgo.

E si tratta di una cosa molto più semplice e più costruttiva di quelle complicate e macchinose conferenze dell'UNESCO ove si discute di tutto e di tutti e si vorrebbe dar fondo all'universo. Lo scopo per cui si uniscono questi delegati per incarico dei rispettivi Ministri dell'Istruzione è più modesto, meno ambizioso: si tratta di uno sguardo d'insieme al movimento educativo nei vari Paesi, ai progressi fatti, ai problemi affrontati, alle difficoltà che si sono presentate: sguardo d'insieme che è presentato in singoli rapporti preparati dai delegati dei vari Paesi, e sui quali, dopo la presentazione da parte del relatore, si apre la discussione.

Sono questi rapporti oltremodo interessanti per conoscere la situazione della scuola e l'impostazione dei problemi educativi nei vari Paesi: essi in genere sono pubblicati dal B.I.E. stesso nell'anno successivo in quella serie di volumi ormai arrivati al numero considerevole di 124, volumi che rappresentano realmente quanto di meglio si può oggi trovare per le informazioni nel campo dell'educazione comparata. E sarebbe interessante, avendone lo spazio, riferire, sia pur sommariamente, il contenuto di questi rapporti: dai quali si rileva come oggi, ad esempio, negli Stati Uniti, gli insegnanti elementari che annualmente escono dalle scuole siano 35.000 in luogo dei 100.000 necessari e vi sia una crisi paurosa di personale insegnante: e, nello stesso Paese, i problemi dell'educazione siano ogni anno più complessi, dovendosi pensare ad un enorme numero di edifici scolastici da costruire, in seguito alla progressiva estensione del periodo di obbligo scolastico.

E problemi di questo genere noi ne troviamo in tutti i Paesi: da quelli « arretrati », le cui questioni essenziali ruotano attorno alla lotta contro l'analfabetismo e l'evasione all'obbligo scolastico, come i Paesi dell'America Latina, a quelli in cui la scuola non ha ancora una sufficiente tradizione culturale pedagogica e spesso addirittura linguistica, come l'India, il Pakistan, l'Indonesia e le Filippine; a quelli infine, come la Svezia, l'Olanda, l'Inghilterra, il Belgio, in cui l'organizzazione scolastica ha raggiunto vertici di perfezione ammirabili, e in cui tuttavia si nota lo sforzo per un continuo miglioramento e per un costante progresso nella soluzione di tutti i problemi scolastico-educativi.

Altro aspetto interessante della conferenza è quello degli argomenti posti all'ordine del giorno. Ogni anno sono discussi due o tre problemi generali, attinenti la scuola, la didattica, i programmi, gli insegnanti. L'anno scorso fu trattato il problema delle scienze naturali e quello della lettura; quest'anno sono stati messi sul tavolo di discussione il tema del lavoro manuale nella scuola secondaria e dell'avviamento allo studio aritmetico-geometrico nell'elementare.

Con una cura e una diligenza che a noi italiani parrebbe pignoleria, dato il nostro temperamento non proprio aspirante alla perfezione organizzativa dell'ordine, il B.I.E. prepara ai delegati un prezioso materiale, ossia le risposte presentate dai singoli Stati agli argomenti in discussione: risposte inviate negli scorsi mesi, sulla base di un questionario appositamente studiato e già raccolte, elaborate e presentate alla conferenza in una limpida pubblicazione in cui il delegato diligente trova tutto quanto riguarda lo *stato di fatto* relativo al problema trattato, nei vari Paesi.

Interessante particolare, quest'anno, l'assenza della risposta italiana al questionario sul lavoro manuale nella scuola secondaria: l'Italia infatti è uno dei pochissimi Paesi nei quali il lavoro è stato escluso dalle scuole medie dopo la ripresa della vita democratica e dopo l'esperienza, in verità non molto soddisfacente, del periodo fascista. Ed è, constatiamolo, una delle tante contraddizioni che si assommano oggi nella nostra organizzazione scolastica.

E' logico che il risultato di queste discussioni si traduca in un ordine del giorno (o raccomandazione come si usa chiamare) che viene inviato ai vari Ministeri dell'Istruzione rappresentati alla Conferenza: raccomandazioni che rappresentano il contributo di questi esperti e tecnici dei problemi didattici e scolastici all'impostazione del problema e un punto di partenza per una sua eventuale soluzione.

Un altro importante argomento sul quale si è fissata quest'anno l'attenzione dei delegati alla conferenza è stato quello proposto dall'UNESCO relativo agli scambi culturali di insegnanti fra i vari Paesi: ma in questo caso le difficoltà di addivenire ad una raccomandazione conclusiva sono stati molteplici: perchè mentre la cosa si presenterebbe facile nei Paesi a lingua comune o per lo meno nei Paesi viventi nella sfera economico-politica di altro Paese, essa appare oltremodo difficile tra Paesi a lingua e cultura diversa: salvochè non si tratti di insegnare negli altri Paesi la propria lingua materna: ma pensare a uno scambio bilaterale di insegnanti elementari e medi non sembra cosa facilmente attuabile, data anche la funzione educativa che ad essi compete e che non potrebbero svolgere in alcun modo senza possedere in maniera assoluta la lingua del Paese in cui si trovano.

Devo per altro concludere questa nota sommaria sulla 13ª conferenza dell'educazione dicendo francamente che di una cosa si sentiva la mancanza: dello spirito latino e del mondo germanico. Assenti la Spagna il Portogallo, la Romania: assente la Germania e fioca la voce del delegato Austriaco, la conferenza in fondo, nonostante la presenza dei francesi e degli italiani era un assolo piuttosto che un concerto; evidenti gli atteggiamenti, la psicologia del mondo anglo-sassone; evidente anche l'encomiabile sforzo di adattamento che il mondo anglo-sassone faceva per giungere ad una sintesi effettiva dei valori didattici e pedagogici: ma, come ripeto, questa conferenza ha dato una volta di più l'impressione che gli uomini e i Paesi del mondo siano molto divisi, anche se molte sono le persone veramente e profondamente animate di buona volontà.

Giovanni Gozzer

XIII Conferenza Internazionale dell'Educazione. Nella foto i delegati italiani proff. Calò e Fraiese

Analfabetismo

« Saper scrivere; poter leggere e scrivere, senza ricorrere all'aiuto di nessuno, senza essere costretti a far conoscere i nostri segreti pensieri a **nessuno: che bella cosa !** ».

Con queste poche parole manifestava, durante l'ultima guerra, tutta la sua pena una vecchia contadina, la quale, avendo un figlio in guerra, avrebbe voluto fargli sapere tante cose, ma « a lui solo »

Nonostante l'età, la donna fu capace di raggiungere lo scopo: arrivò cioè a scrivere al figliuolo un foglio intero, da sola.

Daprima cominciò a seguire con attenzione quello che faceva Nando, il nipotino che frequentava la prima classe elementare, e poi chiese ed ottenne anche l'opera della maestra.

A questo episodio, uno dei mille del genere, ignorati, torna il nostro pensiero per comprendere lo scopo vero, il valore umano della Scuola Popolare che lavora per liberare il Paese dalla triste piaga dell'analfabetismo.

Istituito nel 1947, con il D. L. 17 dicembre, n. 1599, questo speciale organismo scolastico ha ormai acquistato struttura, fisionomia e caratteristiche particolari: è una realtà viva ed operante.

La stampa, specie quella scolastica, si è occupata abbastanza della Scuola Popolare, in questi ultimi tempi, ma con una discordanza di pareri, su alcune questioni tra le più significative e dibattute, che è bene tener presente.

E' stato scritto, dunque, che analfabetismo e Scuola Popolare rientrano nel quadro della ricostruzione materiale e morale della Nazione in questo periodo eccezionale e che pertanto devono essere liquidati al più presto.

Almeno per quanto riguarda i corsi A e B, ossia i due corsi della Scuola Popolare per analfabeti e semi-analfabeti, vorremmo che la liquidazione avvenisse, per un miracolo, dall'oggi al domani, ma un certo senso realistico delle cose consiglia riflessioni più prudenti e conclusioni meno affrettate.

In Italia, la piaga dell'analfabetismo dura da... sempre.

Mezzo secolo e più di lotta, ed in certi periodi anche intensa, non sono bastati per raggiungere dei risultati almeno soddisfacenti.

Oggi, nel nostro Paese, abbiamo ancora delle regioni, come le Puglie, la Campania, la Basilicata, la Calabria, la Sicilia e la Sardegna, dove la percentuale di analfabeti oscilla da un minimo del 20 % in Campania, ad un massimo del 32 % in Calabria.

Ed ancora.

Perchè in Italia, si sostiene, l'analfabetismo possa scomparire, occorrerebbe, condizione indispensabile, potenziare la Scuola Elementare.

Vorremmo che lo Stato avesse la possibilità, soprattutto finanziaria, di potenziare al massimo la Scuola Elementare, ma ciò nonostante, alunni per la Scuola Popolare non mancherebbero mai.

E questo, almeno fino a quando non si verificherà, anche nel nostro Paese, un mutamento radicale di quel certo abito mentale che in troppe persone è ancora intimamente connesso, se non addirittura connaturato, con determinate condizioni ed esigenze di vita.

Chi ha pratica di scuola sa, infatti, che una parte del nostro popolo, quella che maggiormente sente il bisogno della Scuola Popolare, e la frequenta, nel periodo dell'infanzia, per diverse e complicate ragioni, anche se lo Stato lo impone non frequenta la scuola, e solo quando le necessità della vita lo esigono, ricorre ad essa.

Ed allora?

Pur augurando che le attività di educazione popolare possano al più presto giungere al loro sviluppo massimo, ossia « l'educazione civile dei cittadini », vorremmo che tutti gli uomini della scuola considerassero con più serenità e comprensione le questioni riguardanti la Scuola serale dell'alfabeto, non dimenticando che alcune, facilmente criticabili, non si possono mutare.

E fra queste, la più importante: la scelta del personale insegnante.

Si vorrebbero, per quella particolare scuola, maestri bravi, provetti, che abbiano già dato prova di conoscere ed amare la scuola; insegnanti maschi per le classi maschili e maestre per le classi femminili.

Tutto questo si vorrebbe, e sarebbe l'ideale, ma non siamo pochi a sapere, per esempio, che l'elemento maschile, nella classe magistrale, comincia ad essere introvabile e che, per essere precisi, la proporzione dei licenziati dagli Istituti Magistrali (anno scolastico 1947-48) è di un uomo e otto donne.

Il personale insegnante della Scuola Popolare, perciò, non può essere che prevalentemente femminile e giovane.

Ma è poi vero che questo elemento non risponde allo scopo?

Il discorso sarebbe troppo lungo — non mancando nè argomenti, nè elementi per dimostrare il contrario — ed andrebbe troppo lontano dall'intento di queste note, le quali si limitano solo a ricordare che la critica, se non vuol trasformarsi nella solita deprecabile arma di discredito, deve essere serena, obiettiva e soprattutto costruttiva.

Giovanni Parente

Pretesti

Le posizioni della Francia rispetto a quelle dell'Italia, in materia di organizzazione scolastica ricordano spesso quelle che taluni chiamano le posizioni pendolari. E' interessante, ad esempio notare come oggi molti dei problemi sui quali si era fermata l'attenzione della nostra amministrazione scolastica nel decennio scorso, e molti dei tentativi, delle iniziative, delle esperienze che allora vennero effettuate e che furono travolte nell'uragano della guerra e nell'ondata travolgente del dopo-guerra, siano ora di viva attualità nella scuola francese. Significativo è il fatto che mentre i nostri uomini politici si affrettavano a mutare il nome del Ministero dell'Educazione Nazionale nel vecchio della Pubblica Istruzione, in Francia avveniva il contrario sicchè la vecchia Instruction Publique *e ora l'*Education Nationale. *Ancora: oggi chi parlasse di lavoro nella scuola media, inferiore o superiore, sarebbe per lo meno tacciato di « bottaismo » o cose simili; mentre nella scuola secondaria francese l'argomento lavoro è all'ordine del giorno e la legislazione lo estende progressivamente a tutti i tipi di scuole: una mostra interessante è stata presentata dal Ministero Francese anche alla 13ª conferenza internazionale dell'educazione. Potremmo continuare a citare gli esempi di queste « posizioni pendolari »; le quali dovrebbero per lo meno indurre alla riflessione molti nostri uomini politici e scolastici: nei quali l'antifascismo come pura posizione negativa e antagonista ha fatto velo fino al punto da far negare la realtà e la verità dei problemi essenziali della nostra scuola*

★

Il progresso educativo è generalmente più riscontrabile nei Paesi a organizzazione amministrativa decentrata che in quelli a organizzazione centralista. La Svizzera, l'Austria, il Belgio, l'Olanda devono alla loro organizzazione cantonale o regionale quell'impulso al miglioramento dei sistemi scolastici che li ha posti all'avanguardia in questo campo. Le larghe autonomie regionali e locali in fatto di scuola rappresentano uno dei motivi del caratteristico e considerevole sviluppo della scuola inglese, americana, dei Paesi Scandinavi: dove invece l'organizzazione centrale caratterizza i sistemi scolastici, la scuola procede più a rilento sulla via dei miglioramenti, della modernizzazione, del progresso didattico e organizzativo; spesso segna addirittura il passo. Io credo che questo dipenda soprattutto dal fatto che i sistemi centralistici danno all'organizzazione scolastica un aspetto pesante, lento mastodontico: in genere hanno la prevalenza, per necessità di cose, i problemi amministrativi e finanziari; le decisioni sono tarde e faticate, le disposizioni dovendo essere uniche ma dovendo pure tener conto delle diverse esigenze varianti da luogo a luogo finiscono sempre per sacrificare qualcuno. Il centralismo quindi in materia scolastica è un terribile blocco, una remora, un freno sempre azionato. Molti lo giustificano con l'affermazione che esso è presidio dell'unità del Paese: ma sarebbe facile rispondere che poche scuole, come quelle dei Paesi a sistema decentrato, sono veramente la base dell'unità nazionale: e spesso in Paesi diversi di lingua e di razza. I sistemi centralistici creano grandi burocrazie scolastiche: ma non favoriscono il formarsi di una vera iniziativa in materia di scuola.

★

Considerare il rapporto fra la popolazione scolastica delle scuole classiche e quella delle scuole tecniche nelle varie regioni italiane è cosa assai utile anche per studiare le condizioni economico-sociali delle singole regioni: quasi sempre infatti a condizioni economico-sociali assai basse corrisponde una percentuale altissima di giovani che affrontano gli studi classici e viceversa. Anche l'indice relativo calcolato sulla media di mille abitanti mostra che spesso la popolazione scolastica nella scuola classica è molto superiore nelle zone « depresse » di quanto lo sia in quelle ad economia più avanzata.

Così ad esempio, mentre in Piemonte, Lombardia, Emilia il rapporto numerico fra studenti classici e studenti tecnici si equivale, in Sicilia, Campania, Puglie, Sardegna la popolazione delle scuole tecniche corrisponde a meno di un terzo di quelle classiche.

Si possono tirare interessanti conclusioni da questo stato di fatto: che, se non vogliamo finire come la Cina, Paese civilissimo in cui purtroppo erano un pò troppo diffusi gli studi che da noi si direbbero classici e non esistevano per contro quelli tecnico-professionali, noi dobbiamo fare una politica scolastica arditamente e coraggiosamente « tecnicista »: o creeremo una pletora di aspiranti agli impieghi statali con diploma di ginnasio superiore o di maturità classica.

Avicenna

BIBLIOGRAFIA SCOLASTICA

De Coster Sylvain — *Il Testo Tredck e lo studio del senso morale*. Ibid.

Serebinsky B. e Benites De Soria Sara — *Uso delle frasi incomplete per lo studio della personalità del bambino*. « Revista de educacion » La Plata, n. 6, 1949.

Regrina P. — *Adolescenti moderne*. Ibid.

Assagioli Robert — *Lo studio delle lingue a mezzo del subcosciente*. Ibid.

*** — *Resoconto del VI Congresso internazionale di educazione familiare*. « L'éducation familiale » Brusselle, n. 8, ottobre 1949.

*** — *Riparazione dei danni spirituali e morali causato dalla guerra*. « Ligue de l'éducation familiale » Brusselle, (Foglio di propaganda.

*** — *Relazione del 61° Congresso nazionale della « Ligue française de l'enseignement laique »*. Parigi, n. 119, aprile. L'action.

Gourin M. — *La gioventù francese nel 1950*. « L'action laique » Parigi, n. 120, maggio.

Gerland M. J. — *Che diverrà questo fanciullo?* « Educateurs » Parigi, n. 27, maggio-giugno.

Rey-Erme Alessandro — *E' efficace mettere in collegio l'adolescente?* Ibid.

Chambre Pierre — *Rapporti fra genitori e maestri*. Ibid.

Raillon Louis — *L'adolescente e la stampa*. Ibid.

Blanchet Mons. — *L'età difficile*. « Pedagogie » Parigi, n. 5, maggio.

Toulemonde Jean — *I timidi*. (Continuazione, vedi n. 2). Ibid.

Jaure Jeanne Marie — *Aspetti psicologici e sociali dell'adozione*. Ibid.

Gadis William — *Il diritto di scrivere e il diritto di leggere*. « Le courrier de l'UNESCO » Parigi, n. 4, 1°/5.

*** — *La rivista analitica dell'educazione di base*. Ibid.

Marmy E. — *C. G. Jung e il problema dell'educazione sessuale*. « La nouvelle revue pédagogique » Parigi, n. 8, 1° maggio.

Remiche J. — *La scuola di fronte ai problemi dell'educazione sessuale*. Ibid.

Le Guillant L. — *La protezione della infanzia minorata*. « Pour l'ére nouvelle » Parigi, n. 7, aprile-maggio.

Seclet-Riou F. — *La formazione dei maestri*. Ibid.

*** — *Relazione del VI Congresso della Scuola moderna a Nancy*. (3-6 aprile) « L'Educateur » n. 16-17, 1°-15 maggio.

L'EPOCA DI GIULIO II

Il cinquecento riflette la maturità rinascimentale di tutti i regimi particolari d'Italia. La costellazione delle portentose scoperte geografiche che un nuovo mondo di traffici e di successi commerciali venne ad assicurare a tutti i paesi marittimi dell'Europa Atlantica; lo stupore delle invenzioni che un generale rivolgimento operò nella struttura della società, assicurando al mondo, con i caratteri mobili della stampa, la universalità del sapere: le applicazioni della polvere da sparo alle armi di difesa e di offesa che prestigio ed onore tolsero alla cavalleria in favore delle fanterie svizzere e tedesche, sono da ritenersi le conquiste di un nuovo mondo in cui prevale la genialità di principi e di magnati nel secondare il successo delle nuove compagnie commerciali per indebolire ed abbattere il privilegio della feudalità sotto il tenue livello dell'assolutismo politico e in nome dell'unità nazionale.

L'impoverimento delle classi feudali, dovuto più che altro allo spostamento del centro di gravitazione politica, e, sopra tutto, all'affermazione di una nuova economia monetaria determinò l'affermazione del nuovo ceto borghese, che, avido di nuovi poteri e di privilegi trovò nei principi gli alleati più efficaci per sostituirsi agli onori e al prestigio della feudalità.

E i riflessi dei grandi successi commerciali si manifestarono nello spirito mecenatistico di signori e principi che, nelle loro corti e magioni gentilizie, ostentarono generosa protezione in favore di quanti con il loro portato conferirono al cinquecento la più felice accezione di « secolo d'oro delle arti e della scienza ».

Non tutti i paesi d'Europa, però, ebbero la fortuna di seguire l'evoluzione dei fenomeni che salutarono l'alba del secolo; e se i paesi dell'« Hansa e delle monarchie occidentali sfruttarono l'incremento commerciale con i paesi del nuovo continente, attraverso l'apporto dell'oro e dell'argento, accentrando tutti i poteri politici nelle mani del monarca, altrove, e particolarmente in Italia che di questa nuova rinascita era stata la promotrice, grazie alla sensibilità artistica dei nostri signori, lo spirito di fazione aveva ingenerato nei regimi particolari una politica di equilibrio che si era esaurita nell'assetto regionalistico della pace di Lodi (1454), invero assai funesto alla continuità di quei valori ch'erano sbocciati all'ombra dell'accademismo quattrocentesco ed ai margini della politica signoriale d'Italia, quando l'epicentro del capitalismo era rappresentato dalle potenti repubbliche marinare di Genova e di Venezia e dagli accorti mercanti fiorentini, che della loro città ne avevano fatto una nuova Atene della cultura e dell'arte d'Europa.

Quando Colombo inconsapevolmente mise piede in un nuovo mondo (1492) e gli spagnoli avevano espugnato l'ultimo baluardo della potenza mussulmana con la conquista di Granata, un lutto colpisce la città del Giglio: la morte del Magnifico Lorenzo. Ed era un lutto anche per l'Italia che, priva del perno della bilancia politica, nel contrasto franco-spagnolo per il predominio d'Europa, esperimentava quanto triste e funesto fosse il peso della schiavitù politica!

L'Inghilterra, estenuata dalla guerra dei cent'anni e delle due rose, era tutta presa da una politica di ricostruzione interna, ad opera di Arrigo VII che dell'ultimo avanzo delle conquiste continentali in Europa (Calais) se ne serviva di porta di accesso per favorire il monopolio commerciale delle lane inglesi nei paesi delle Fiandre, onde assicurare al suo paese il dominio del mare e neutralizzare eventuali attacchi della Scozia e dell'Irlanda da parte di potenze atlantiche.

Anche la Francia, dopo la morte di Carlo il Temerario, vittima dell'astuzia politica di Luigi XI, persegue una politica di unità nazionale, partecipando attivamente alla spartizione dei domini della Casa di Borgogna con Massimiliano d'Asburgo, che, più fortunato dell'Angoulême francese aveva ottenuto la mano della figlia Maria, e, con essa, tutti i territori dei paesi bassi, tranne il Rossiglione e la Cerdagna che venivano ancora governati dalla Francia.

Contemporaneamente la fusione dei paesi di Castiglia e di Aragona trovava la sua conclusione nell'unità della monarchia spagnola, protesa ad estinguere tutti i privilegi della feudalità aragonese, in nome dell'assolutismo politico.

In Germania la politica di Massimiliano diretta ad assicurare una unità politica a paesi etnicamente diversi, riduceva la strapotenza della feudalità che nel 1456 con la bolla d'oro era stata proclamata da Carlo IV d'Austria arbitra delle sorti dell'Impero.

Tale, nel suo complesso, era il quadro politico d'Europa, allorquando l'Italia diventava il campo operativo delle guerre di predominio in Europa e suggellava la fine d'un primato spirituale e politico con l'operato di un grande papa: Giulio II.

Quando il cardinale Giuliano della Rovere apparve all'orizzonte storico, una parola nuova commoveva ed esaltava il popolo di Firenze che assetato di verità si accalcava nell'ampia chiesa di S. Maria Novella per vedere e sentire un austero frate ferrarese, profeta d'un imminente giudizio di Dio e dello avvento di un novello Ciro: frate Gerolamo Savonarola. E mentre vivo era ancora il contrasto tra « Palleschi ed Arrabbiati » per la conquista del potere, l'ordinamento repubblicano che il frate aveva modellato in Firenze sul tipo di quello veneziano teneva ben desta la attenzione della popolazione fiorentina per infrenare le ambizioni e le speranze di un prossimo rientro dei Medici.

Le penitenze, le processioni, i digiuni dovuti all'azione mistica del frate non valsero a sommergere nello spirito di una « eterna quaresima » lo spirito pagano della Firenze medicea, poichè i « Compagnacci » seppero sfruttare i contrasti dottrinari con la curia romana per tacitare il frate ed abbandonarlo all'incostante entusiasmo popolare, dopo che l'accusa di eresia sostenuta dai francescani con la sfida « del giudizio di Dio » aveva compromesso il suo primiero successo. E la sua voce passò in Firenze senza lasciare una traccia profonda che ne giustificasse una qualsiasi efficacia nel costume degli ecclesiastici e della vita fiorentina. Fu perciò che le sue ceneri incriminate vennero buttate in Arno tra il vociare di uno stuolo di fanciulli, flevole eco d'una volontaria e sfortunata vittima alla causa della rigenerazione spirituale della umanità e della Chiesa di Cristo.

Il Savonarola scompariva dalla scena del mondo, quando lo Stato Pontificio con Alessandro VI si era già inserito nel gioco della politica delle monarchie occidentali, partecipando alle guerre di predominio in Italia e alla partizione dei territori del Ducato di Milano e dello Stato aragonese di Napoli.

La rapida fortuna che il machiavellismo di Cesare Borgia, con assassini e violenze, era riuscito a costituirsi nel cuore d'Italia veniva definitivamente compromessa dalla morte improvvisa del padre e dall'autorità di Giuliano Della Rovere, che, dopo il breve Pontificato di Pio III, saliva al soglio Pontificio restituendo alla Santa Sede i suoi legittimi possedimenti e la sua autorità nel mondo.

Lo spirito del secolo avverte la potenza spirituale di questo grande Pontefice che, nel contrasto politico degli Stati italiani, si erge gigantesco con la sua esperienza umana, attuando una nuova politica di isolamento che non sempre corrispose all'intenzionalità del suo programma, anche perchè troppo tardi Giulio II comprese quanto necessaria fosse la potenza della Repubblica Veneziana per arrestare e neutralizzare il predominio straniero in Italia.

Dopo il successo della lega Santa e la sconfitta veneziana di Agnadello, il Papa aveva detto all'ambasciatore veneto: « se la vostra terra non fosse occorreria criarla »; ma la rapida evoluzione del suo orientamento politico non valse ad arrestare la conseguenziale decadenza della Repubblica di S. Marco, perchè troppo dura era stata la sconfitta subita per permetterle una nuova politica ascensionale che le restituisse il suo prestigio in Oriente di fronte alla invadenza della mezza luna.

Nè i vantaggi della Lega Santa, che Giulio II volle costituire per arrestare l'espansione del dominio francese in Italia, valsero ad impedire alla Repubblica Veneziana quella politica di imbelle neutralità che avrebbe dovuto fatalmente portarla al fatale epilogo del trattato di Campoformio.

La politica di Giulio II, anzi di tutto il periodo del suo pontificato (1503-1513), risente troppo del temperamento passionale dell'uomo per conseguire le volute finalità nella ricostruzione dello Stato Pontificio, quale organismo politico preminente d'Italia.

Il motto: « fuori i barbari » si rivela pertanto troppo generico per giustificare tutta la sua attività diplomatica che se riuscì ad isolare gli Stati ed i regimi particolari d'Italia con la loro conseguente umiliazione di restituire allo Stato Pontificio i possedimenti che detenevano illegalmente, non permise, però, allo stesso Pontefice la garanzia del suo privilegio feudale dell'Italia meridionale e la possibilità di impedire, con la pace di Noyon, la partizione della penisola tra francesi e spagnoli.

La travagliata esistenza di questo grande Papa si conchiuse quando l'attività artistica rinascimentale apriva la anima latina alle gioie del paganesimo, mentre il mito della chiesa di Stato si consolidava in Francia, con il ripristino delle prerogative gallicane, e poco dopo, in Germania ed in Inghilterra, con la costituzione della chiesa protestante ed anglicana. Giulio II ebbe il grande merito di lasciare in retaggio alla Chiesa di Pietro il rinato prestigio dell'autorità pontificale, risolvendo l'annosa questione dei concilii e dell'elezione del Pontefice.

La configurazione politica che alla penisola italiana con la sua abilità diplomatica seppe assicurare non si rivelò però sufficiente ad impedirle che poco più tardi, dopo la sua morte, diventasse con il contrasto franco-Absburgico, terra di saccheggio e di dominio straniero!

Con Giulio II si conchiude il periodo del rinascimento politico italiano e ha inizio l'era della preponderanza straniera. La sua figura che nell'espressione del Mosè michelangiolesco rivela lo spirito individualista del secolo, traluce mirabilmente l'anima della Chiesa di Cristo che, in uno dei periodi più torbidi della storia d'Europa, seppe incanalare, con la monumentalità delle grandi opere d'arte, lo spirito pagano del rinascimento nell'alveo storico del cristianesimo.

Rosario Bonaccorso

VETRINETTA

GIACINTO SPAGNOLETTI: *Antologia della Poesia Italiana* (1909-1949) Guanda, 1950.

Questa antologia della nuova poesia italiana, pur essendo preceduta e sviluppata dalla precedente *Antologia della poesia italiana contemporanea*, edita dallo Spagnoletti, presso Vallecchi, nel 1946, è un libro nuovo per le sue doti di chiarezza e per l'unità di visione. La prima raccolta rivelava, con una certa evidenza, l'inesperienza critica e gli entusiasmi e disdegni della giovinezza dell'autore: questa nuova antologia manifesta notevoli differenze di tono, di prospettive e di linguaggio critico.

Dal manifesto futurista alle più recenti e valide espressioni della lirica d'avanguardia, nessun'opera veramente significativa del Novecento è stata trascurata. Criterio principale della scelta dello Spagnoletti è stato quello di creare nella mente del lettore due immagini concomitanti: l'una del lavoro singolo del poeta, l'altra del cammino complessivo della nostra poesia dal 1909 ai nostri giorni.

Per ogni poeta presentato oltre le notizie biografiche e bibliografiche precede un riscorso introduttivo alla scelta.

Pur dichiarando l'Autore che il libro è fatto per la lettura e non per lo studio, le notizie, i riferimenti, e le interpretazioni dei vari climi poetici costituiscono elementi per un orientamento e una valutazione. Questa antologia, che è certo la più completa raccolta della lirica di oggi e che Guanda ha presentato in forma elegantissima e in nitidi caratteri, è destinata ad un largo successo.

Lettere di Pier Giorgio Frassati a cura di LUCIANA FRASSATI. — Prefazione di Luigi Sturzo - Editrice Studium, Roma 1950.

Di P. G. Frassati, di questo eccezionale giovane, autenticamente cristiano, che un bel libro di Don Coiazzi, giunto alla 14ª ristampa (Soc. Ed. Internazionale) ha fatto conoscere a centinaia di migliaia di giovani, nel 25° anniversario della morte, la sorella Luciana ha curato la pubblicazione delle lettere che, ançor più intimamente rivelano la bellezza di quell'anima. Certo Pier Giorgio non pensò mai che le sue lettere potessero essere pubblicate, ma la numerosa legione dei suoi ammiratori chiedeva di poter conoscere i sentimenti preziosi che ispirarono la sua luminosa esistenza.

Come scrive don Sturzo nella bella prefazione: « non c'è da trovare — nelle sue lettere — eroismi umani e fatti che colpiscono la fantasia ». Pier Giorgio « non si credeva un alto ingegno, nè prendeva pose di superiorità... » quel che seduce è « la cristallinità del suo fare, il senso del bene, il desiderio di giovare agli altri, di essere utile a tutti, la generosità di prodigarsi ».

Noi giudichiamo assai proficua la dolce fatica della sorella, che ha annotato intelligentemente e discretamente queste lettere, per i giovani che in questo caro volumetto, ritroveranno o incontreranno un modello, un ideale di giovinezza integralmente cristiana, incarnata nei doveri quotidiani dell'apostolato per l'azione cattolica e sociale al servizio della carità e della giustizia.

U. P.

Rilke e Eluard

(Continuazione della 6ª pag.)

L'esistenza del sogno sono gli occhi, quella della virtù il corpo; così le cose vengono rivoltate, cancellate, animate di nuovo in un incessante ritmo di apparizioni e di suoni che di continuo aprono intermezzi, dei quali è più facile sentire lo sforzo degli strumenti che un loro qualsiasi accordo. Ma tant'è: Eluard vuole essere il rivoluzionario della poesia e di questa sua intenzione ci fornisce tutte le prove a cominciare dalla soppressione della punteggiatura. Ma di tutte le prove non una riesce a convincere e a persuadere. Per dire della fatica di Fortini, bisogna riconoscergli una penetrazione che più del testo è dell'animo del poeta. Egli ha saputo tradurre in italiano anche tutto quello che dall'una all'altra lingua poteva perdersi. E ha ottenuto una resa che merita una particolare attenzione.

Casimiro Fabbri.

Radio per la scuola

(POLEMICA CASELLA-CAJOLI)

Egregio Professore,

nel Suo articolo, a firma V. Incauda, su « Idea » del 2 luglio 1950, ch'io lessi soltanto il 7 corrente, Ella ha violentemente attaccato Enti e Persone della *Radio per la Scuola*, distribuendo epiteti che vanno dalla « crassa ignoranza » alla « leggerezza incompetente » e finanche agli « sforzi che qualcuno potrà *credere* onesti », suffragando tutto ciò con elementi polemici Suoi personali e con altri offertiLe da « un alto responsabile della R.A.I. ». L'argomento non mi riguarderebbe se Lei non mi avesse tirato in causa col citare un mio articolo precedente, firmato, dal titolo — che Lei non cita —: *L'Annata Scolastica*. Citandomi, e stralciando poco obiettivamente qualche brano, Ella non mi risparmia nè ipotetiche intenzioni di « difendere » l'operato altrui con ufficiale incarico, nè le più severe rampogne circa la retòrica inconcludenza e perfino lo stile di quel mio articolo. Nè si pèrita dal formulare dubbi circa l'errata-corrige di uno strafalcione che chiunque, Lei per primo, se non sia in mala fede, deve imputare a tutto, meno che ad ignoranza.

Fa buon gioco al Suo pseudonimo valersi d'ogni spunto, e perfino di Orson Welles, per debellare la crassa ignoranza altrui in tema di Radio per le Scuole. Sicchè, partito in resta contro l'incompetenza specifica, si crogiola di impartire lezioni, a me particolarmente, di lingua greca e, perchè no?, di lingua italiana. Vero è che si può essere un « illustre Autore », come Ella mi qualificò in altro Suo scritto, anche ignorando Aristotele e pur senza saper di greco e, verbigrazia, d'italiano. Ma Lei esagera dalla Sua cattedra. E mi conceda dimostrarglielo:

1° Nè la R.A.I. mi ha incaricato, nè io ho preteso, di « difendere » in extremis gli sforzi, onesti o no, compiuti dai suoi dirigenti di Radio per la Scuola. Collaboratore artistico, ho illustrato il panorama di quanto venne, in un'annata, trasmesso per le Scuole. A mio parere, con qualche efficienza e utilità. Ho insistito sul criterio di usare la Radio come integrazione all'insegnamento, sì, ma sopra un piano d'arte e di poesia, mettendo a fuoco — per ogni materia — quegli episodii che meglio si prestano alla divagante, fantasiosa e poetica illustrazione sceneggiata; citando Pascoli, Collodi e qualche rubrica fra le principali svolte. Non mi sono impancato a risolvere e nemmeno a trattare i problemi che Lei tanto conosce, non essendo io, lo so perfettamente, un competente; nè volendo, mi permetta, tramutarmi d'un tratto da scrittore di teatro in didatta, o, peggio, in radiodidatta.

2° Ho, sì, lodato le ottime intenzioni di Coloro che hanno presieduto a tali fatiche, parendomi lo abbiano fatto non soltanto con onestà d'intenti ma, altresì, con profondo amore e passione. Anche se più volte ho dissentito da Loro e se Essi, più d'una volta, hanno cortesemente pregato me ed altri Collaboratori di « rifare » una radioscena che, a Loro giudizio, non appariva conforme al programma.

Vengo ora alle Sue dilettose osservazioni sul mio stile. Ella dice che io ho usato i termini: « fare il punto » e « puntualizzare » una dozzina di volte. Non è vero. Il primo, non l'ho usato affatto. Il secondo, l'ho usato cinque volte. Non dodici. Cinque, in cinque colonne. Nè intendendo puntualizzare problemi, ma soltanto i limiti entro cui, secondo me, va posta l'integrazione della radio ai programmi.

Lei insinua che i miei verbi: « sommuovere, commuovere » abbiano « tutta l'aria di provenire da confusione tra *peripathèo* e *peripatèo* ». Nessuna confusione, perchè a quel giochetto greco-italico nemmeno ho pensato. Mi piace usare il verbo: sommuovere, per agitazione d'istinti e; commuovere, per agitazione di sentimenti, rafforzando quello con questo. Essendo toscano almeno quanto lei, l'italiano lo adopero come meglio mi garba. Sicchè, all'ironia con cui Ella sottolinea con un *sic* la mia frase « prima o tardi », usata in luogo del comunissimo « prima o poi », rispondo che in Toscana si dice felicemente proprio come io scrivo: prima o tardi. Dove il *prima* significa: *per tempo, di buon'ora*, (confr. N. Zingarelli) e il *tardi* ha senso di *lentezza*, rifacendosi al dantesco: *tardi*, per *lenti*, (gli sguardi), del verso 112, Canto 4, Inferno: « con occhi tardi e gravi ».

Mi rimane il « Peripato », che Lei, in verità, valorizza, pur in sede polemica, assai meno di quanto non l'abbiano valorizzato, prima di Lei, certi sprovveduti. Sul testo dattilografico che Le accludo Ella può riscontrare ben diciassette fra correzioni e aggiunte, a penna, di mio pugno. Fra le quali, l'aggiunta della particella « del » fra le parole *filosofo* e *Peripato*. La qual particella, indispensabile alla perifrasi, sfuggì alla mia diligenza nel riportare quelle correzioni sulla copia destinata alla stampa. Onde, la frase insensata e, per gli scriteriati, creatrice d'un signor Peripato predecessore di Aristotele. Fatalità che nè la solerte redazione romana, nè quella di Torino abbiano letto — e quindi notato — lo svarione.

Diàmolo per iscontato. Ma Lei, che pur non crede a una mia siffatta ignoranza, ci si diletta per amor di polemica e vi appulera: « con tanto di accento sull'i ». E perchè no? Nel Vocabolario di T. Sanesi, alla voce: *peripatos* corrisponde: « l'atto del passeggiare »; come pure il *luogo* ove si passeggia; e, per estensione, « la Filosofia e la Scuola di Aristotele ». Scrivo dunque con l'accento sull'i perchè così si accenta in greco e per distinguerlo da *peripathòs* (con omega e teta) e perchè i lettori lèggano giusto. E scrivo maiuscola la parola, perchè sta per *Lùkeion*, Liceo, che si è sempre scritto con la maiuscola.

Coserelle, queste, che fa pena mettersi a discuterle, con Lei che, firmando col vero nome, scrive, da studioso alato ed artista più che da professore, articoli come quello sull'*Old Vic* e sull'*Eufuismo*. Tanto può, anche per le penne migliori, la furia polemica! Torniamo a noi, noi due, visto che: Polutelés anàloma oinai tòn Krònon, come pare sentenziasse Teofrasto, discepolo di Aristotele, secondo Diogene Laerzio.

Con osservanza

ALBERTO CASELLA

Gent.mo dott. Casella,

il suo tono mi spunta animo e penna. Spero che Ella capisca che potremmo continuare a pizzicarci a lungo, se non mirassimo ad altro. Ma Lei tiene ad affermare un minimo di consapevolezza che il mio scritto pareva non riconoscerle: io tengo a indurre la R.A.I. a servirsi di uomini della scuola, nel trattare cose scolastiche.

Lei, certo senza volere, ha offeso in me l'uomo di scuola appassionato; io ho fatto di peggio. Dichiaro d'esserne spiacente e confuso, con lealtà pari a quella che certamente ispirava il mio attacco. Avrà capito che non sono nè remissivo nè privo di risolutezza: ciò Le dica che mi impongo ora qualche strappata di redini. Ma infine son lieto di risolvere con un'aperta professione di deferenza e di stima, la perplessità polemica del primo momento, manifesta nel fatto che tacqui deliberatamente il Suo nome. Mi accorgo, un po' tardi, che anche la polemica ha una tecnica che dev'essere pazientemente appresa: Le assicuro che profitterò della lezione, e mi dolgo che sia toccato anche a Lei esercitare pazienza a mio profitto.

Tuttavia, Ella che ha tanti titoli per essere autorevole presso la R.A.I., si adoperi perchè alla Scuola sia riconosciuto il diritto di controllare minutamente tutto ciò che deve entrare nelle aule e negli orari d'insegnamento.

Il Suo V. C.

Manzoni e la guerra

(*Continuazione della pag. 2*)

serà nostalgicamente il Carmagnola, mentre il patibolo l'attende.

E Adelchi, quell'Adelchi, che pensava con raccapriccio alla guerra vile di conquista sull'inerme e sul debole, si dorrà, nella sua sete di giustizia (che, in causa propria, diventa facilmente bramosia di vendetta), che egli sfugga dalle mani Carlo, *il vile offensor di Ermengarda*, quel che aveva giurato di distrugger la sua casa:

...ed io non posso
spingergli addosso il mio destrier, te[nerlo.
diballermi con esso, e riposarmi
sull'arme sue

Sin qui è l'adesione fantastica del poeta agli eroi del suo mondo. Ma c'è anche un'adesione umana, che portò il Manzoni a partecipare con tutta l'anima, se non col corpo malfermo e invecchiato, alle nostre guerre del Risorgimento, dalle vane speranze del '21 al fugace sogno del '48, alle radiose realtà del '59 e del '60.

Di qui scaturisce l'anelito cristiano ad una umanità pacificata e concorde nel segno della Redazione.

Ma c'è anche, nell'equilibrato Cristianesimo manzoniano, la convinzione che, nella contingenza storica, la guerra è a volte necessità e dovere di difesa di un sacro patrimonio; essa è un flagello, come la peste, durante il quale l'umanità può svelare abissi bui e paurosi di malvagità e vette luminose di virtù eroica, talchè anche da questo gran male il singolo individuo può trarre — ai fini di quella prova che è, per chi crede, la vita terrena — elementi *utili per una vita migliore*.

Ciò non toglie che, di fronte alla acuta logica manzoniana, la guerra sia in ogni caso ingiusta e quindi condannabile in sè, perchè o il torto è diviso fra i due contendenti o sta da una parte sola, dalla parte di colui che aggredisce per brama di gloria o sete di conquista. « Una guerra difensiva, di chi ha ragione, è buona — scriverà il Manzoni nei *Pensieri* — ma non può esistere se non alla condizione di una guerra ingiusta ».

G. Magrì

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 31 - ROMA, 30 LUGLIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. **1500**
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SILENZI COLPEVOLI

Sappiamo quale arma sia il silenzio nella vita politica e ne esperimentiamo ogni giorno la tecnica e i risultati. Meno sospettabile ci sembra che codesta tecnica sia adoperata nel campo della cultura, cui accordiamo, a priori, una virtualità di espansione, volta a far crollare impedimenti e diaframmi, a vincere la sordità, ed assicurare una diffusione sempre più ampia e penetrante. Si resta quindi increduli e perplessi, quando ci avvediamo dell'ostracismo metodico e spietato cui sono condannate certe correnti di pensiero. Ci sembra poi incredibile che da siffatto ostracismo possano esser colpiti certi orientamenti scientifici, chè, ogni cosa di scienza ha per suo canone primo l'obbiettività.

Che dire allora di questo atto di accusa di uno dei più illustri membri dell'Accademia francese di medicina, il quale denunzia il mutismo degli scienziati, nei riguardi di due scienziati eminenti, il Ch. E. Guye e il Lecomte de Noüy? « E' in ragione di questo mutismo che ogni qual volta mi si presenti l'occasione espongo la parte essenziale della dimostrazione dovuta al Guye e al Lecomte ».

Di quale dimostrazione si tratta?

Supposizioni, ipotesi, affermazioni concernenti la genesi della vita si intrecciano per spiegare che la vita è apparsa nell'universo per l'azione delle sole forze della natura e per giuoco del caso. Si vuole cioè dimostrare che la potenza specifica che anima un essere vivente è l'opera della sola materia e cioè delle sole forze della natura, la quale aiutata dal caso, crea la vita. Se le cose stanno così, che necessità c'è di invocare l'intervento di una potenza superiore alle forze della natura, per darsi ragione della presenza dell'essere vivente nel mondo?

Ora il Guye e il Lecomte de Noüy hanno rovinato questo edificio di ipotesi ed hanno provato e stabilito che la probabilità d'una sola molecola vivente è praticamente nulla. Le dimostrazioni date sono tanto ingegnose quanto convincenti, e non sono necessarie molte conoscenze di chimica per comprenderne l'assoluta veridicità. Era d'attendersi che le prove fornite dai due scienziati fossero acquisite alla scienza. Ed invece, coloro che rifiutano un'addizione estranea alle forze della materia, non potendo battere sul piano scientifico i risultati forniti dai due scienziati, hanno preferito ignorare questi risultati, e si son dati a portare altro materiale alle loro costruzioni, senza tener conto che codesto materiale era inconsistente, perchè partorito da pregiudizi arrubinati dalla fantasia. Se costoro « conservano in generale il silenzio sulle produzioni letterarie e scientifiche contrarie alle loro dottrine, o si limitano a qualche critica superficiale, o ancora, ma raramente, fanno al loro autore l'omaggio di qualche grossolanità o ingiuria, il loro mutismo è stato assoluto nei riguardi delle dimostrazioni di Ch. E. Guye e di Lecomte du Noüy, perchè, senza dubbio, rovinano per sempre i loro saggi per spiegare la genesi della vita ».

Dunque ingiurie e grossolanità per i contradditori di media statura, silenzio per quei due maestri, ed elusione del pericolo di affrontarli in campo aperto ad ogni spirito obbiettivo, ad ogni ricercatore probo, non incurvantesi volontariamente verso la terra per non essere offeso dalla luce della verità. Si stenta a crederlo, dicevamo. E' davvero possibile che un uomo di scienza, vissuto per intendere o scoprire una legge, per intuire un principio, per affinare una tecnica di ricerca, per ricevere un messaggio, anche fioco, dall'universo, per strappargli un segreto anche piccolo, si ostini a ripudiare tutto ciò che contraddica una sua visione del mondo? Può davvero una passione mentale esser così distruttiva? Se vogliamo renderci conto di questo incredibile comportamento, dobbiamo tener presente che l'uomo si pone sempre come misura dell'universo. E se questa misura, per passione politica, religiosa o filosofica, è falsa è però sempre la misura ch'è sua, e come tale unica. Tutto ciò che a questa misura non obbedisce merita l'inimicizia con cui si perseguita l'errore. E la sconfitta del proprio ideale è tanto poco convincente, come la sconfitta di un partito nell'agone politico, la quale dà al partito caduto più febbre di rivincita e infonde più acre odio per l'avversario vincente.

Nel caso che esaminiamo gli attori dicono: la scienza che non adduca prove a favore del materialismo, è falsa o almeno non è nè falsa nè vera, e come tale non merita udienza. E quando non soccorra la prova, giovi almeno la speranza che codesta prova un giorno sarà fornita. « I chimici — scrive uno di questi ricercatori a binario obbligato — nutrono legittima speranza di penetrare un giorno nelle complessità delle combinazioni chimiche del protoplasma vivente ». Nulla da dire sulla speranza: ma quanto è incongruo quell'epiteto « legittima ». E' legittimo continuare per una strada che non mena a nulla, se non alla cripta dei propri fantasmi? E' legittimo cavare gli occhi a chi vuol guardare in altra direzione e vuol levare la testa in alto per pulirsi gli occhi del terrestre fango?

In un universo di materia eterna le leggi immutabili che la dirigono sono anch'esse materiali? Ma ogni legge è opera di ragione immateriale e sovrana, perchè la nozione stessa di legge, si voglia o non si voglia, pone una ragione al di fuori degli elementi materiali.

Ma il silenzio ingoia l'evidenza, come l'oscurità dissolve il grido più intenso di ogni forma di colore.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

LISZT SI GIUDICA

In una lettera che Franz Liszt scriveva alla madre da Roma, agli ultimi di Luglio del 1865, fa un cenno ai suoi talenti di pianista. E' da credere che confidandosi a persona cara ciascuno dà di se un giudizio sincero. La valutazione in questo caso può essere erronea o per eccesso o per difetto, ma non è accordata nè all'effetto da ottenere, nè al profilo da proporre per farlo accettare, nè insomma a secondi fini. Che se poi si parla di sè ad una madre amata e stimata è di chiara evidenza che il falso giuoco della modestia o quello dell'immodestia è escluso proprio dall'amore.

Ebbene come considerava Liszt questi suoi talenti? Leggiamo: « Ho fatto portare il mio piano nella sala particolare della biblioteca del Papa, per dare un saggio dei miei piccoli talenti di pianista ». Non ci perderemo qui in una requisitoria inutile contro coloro che ci assordano nel vantarci un talento nano, e si danno a rappresentarci le loro doglie artistiche nel generare ciò che nasce sempre morto. Meglio quindi cessare di comprendere il segreto di tanto candore, in un artista che sapeva evocare con prodigiosa magia un mondo incantato di bellezza. E il segreto ce lo rivela il Vier quando ci dice che Franz Liszt conservò durante tutta la sua vita un'anima di fanciullo. In un'anima siffatta i doni nativi non si corrompono.

DO YOU FEEL BETTER

In alcuni ricordi personali la contessa de Langwort ci racconta del nostro Savorgnan de Brazzà alcuni graditissimi episodi che ne rendono più risentita l'immagine.

La contessa e una dama di Tolosa si accompagnarono al grande esploratore africano in una escursione alle gole di Tarn. Ma si sa, le donne sono fragili e concepiscono talvolta disegni troppo superiori alle loro forze. Durante il viaggio dunque il sole con villana scortesia si dà a dardeggiare le due escursioniste, e tanto insiste nel suo giuoco monellesco da « insolarle », il che più prosaicamente significa che le dame crollano per insolazione. Mano ai rimedi. Un fazzoletto bagnato alle due rispettabili nuche e frizioni di cognac alle tempie e ai polsi. E poi la domanda di rito: Vi sentite meglio? E doveva sentirsi davvero meglio una delle due infortunate se è in grado di meravigliarsi per la formula inglese adoperata nella domanda: « Do you feel better ».

Ma dove ha imparato il rivale di Stanley l'inglese? La risposta credibile o no, è questa: « Nel romanzo di Ivanhoe, e malgrado un pedagogo severo che non permetteva letture frivole . Privato dell'edizione italiana, il Savorgnan se ne procura una inglese, e dizionario alla mano in cinque mesi lesse il racconto di Walter Scott. « Vocabolario molto sicuro. Molte parole imparai, e ad ogni modo, quante me ne bastano per affrontare Stanley sui bordi del Congo o nei viali di Parigi ».

E la pronuncia, quella dannata pronuncia di cui tanti favellano? La dama non glielo chiese, e tanto meno vorremo noi metterlo in imbarazzo con domande indiscrete. Resta però un problema per quella didattica delle lingue, la quale potrebbe tener conto del metodo Savorgnan!

DUE CESARI E DUE AUGUSTI

E' vero che quattro poeti si dividono il mondo conosciuto delle Lettere francesi?

Aragon ed Eluard, i due Cesari: Prévert e Michaux, i due Augusti. E che n'è di Gide, di Claudel? Hanno diritto ad esequie fastose.

Così almeno pensa il fervente e famoso Gaetano Picon nel suo panorama della letteratura francese. Una cordialità confusa, una connivenza loquace, un rispetto alle consegne sono le doti più caratteristiche di questo critico, il quale però brucia dal desiderio di aggiungere il suo nome a quello degli eletti. Il dosaggio dei suoi giudizi è sapientemente gerarchizzato: dalla nota alla notula, dalla notula al nulla tutto in questo panorama è ordinato, levigato, ravviato. Onde vien fatto di pensare che due Cesari e due Augusti son troppi per un mondo così piccino che sembra un'aiuola, e non una dantesca aiuola, ma un riquadro di giardino municipale. E se invece dei due Cesari e dei due Augusti si trattasse invece dei loro cavalli? E' un dubbio questo che ha la sua ragione d'esistere, perchè non si ha il diritto di sospettare un critico come il bravo Gaetano di così gretta tendenziosità. Obbedienza alle consegne, e sia! Ma chi considera Mauriac un incimurrito ronzinante, anche se per impulso di generosità chiama cesarei ed augustei quei quattro poeti, sempre di cavalli parla.

Saranno i soli vincenti al Derby della posterità? Gaetano lo spera, e noi con lui.

Varius

Bisogna impiegare l'arma atomica in Corea?

In pochi giorni la guerra in Corea ha fatto scendere sul piano pratico le discussioni circa l'impiego eventuale dell'arma atomica, sempre vive nella stampa e negli ambienti politici occidentali, ma finora confinate in un piano teorico.

In altri termini, sono già numerosi gli uomini, responsabili o no, che si domandano e pongono anche pubblicamente il quesito, se non convenga impiegare la bomba atomica o per lo meno profilarne la minaccia, per far cessare il conflitto coreano.

Indipendentemente dalle decisioni che possono maturare negli Stati Uniti, direttamente interessati, è di ieri la pubblicazione del rapporto sulle misure di difesa militare dell'Occidente, stabilito dal *Comitato Internazionale per lo studio delle questioni europee*, che riuniva, da parte francese, alcuni uomini politici di primo piano dell'attuale maggioranza (che se ne sono ora ritirati) e, da parte inglese, lord Vansittart, il vice-maresciallo dell'aria Bennett, diversi parlamentari, etc. Due di questi ultimi, come anche lord Vansittart hanno dato pur essi le loro dimissioni, perchè « una nota addizionale importante », del 1° luglio scorso, che prospettava l'impiego preventivo della bomba atomica contro un avversario che non l'avrebbe adoperata, nota ispirata chiaramente dal conflitto coreano, sarebbe stata elaborata e pubblicata a Parigi senza previa comunicazione ai membri britannici del Comitato.

Questo dissidio interno non ha che un valore formale. L'importante è di esaminare il progetto in sè che, rifacendosi a una frase di Pasteur: « Un jour viendra où la guerre tuera la guerre », preconizza l'accumulo di mezzi di distruzione tali che nessun belligerante rischierebbe di esporvisi oltre, e il dovere « d'expliquer courageusement à l'opinion » — evidentemente specie a quella del mondo occidentale — che le probabilità di un conflitto solo così possono ridursi al minimo.

La tesi viene sviluppata basandosi su argomenti, di cui alcuni — riconosciamolo — sono molto forti. Ma già scorgiamo alcuni spiriti trarne fuori i corollari impliciti: « i veri colpevoli sono coloro che scatenano la guerra, e non quelli che impiegano la bomba; e la bomba sarebbe un bene se potesse distruggere, insieme con l'aggressore, anche le future minaccie d'aggressione e il terrore che esse incutono nel cuore degli uomini del nostro tempo ». Tale è la conclusione, in *Le Monde* del 14 luglio, che, come è noto, è il più importante quotidiano francese, di un articolo di Maurice Duverger, in cui egli afferma con chiara franchezza che l'America ha torto di piegarsi alla strategia dei Russi (che è di moltiplicare su tutti i punti del globo i germi di un conflitto per trionfare « en detail ») invece di imporre loro la sua strategia dando « alla risposta il carattere irresistibile e terrificante di cui solo l'aggressione ha finora beneficiato ». Nel caso presente, si deve ammettere che un ultimatum preliminare delle Nazioni Unite ai Coreani del Nord, che ingiunga loro il ritiro delle truppe al di là del 38° parallelo, potrebbe « forse » esser sufficiente a por termine alle ostilità. E se invece non bastasse?

•

Sia il "Comitato internazionale" che l'articolo di Duverger fanno comprendere chiaramente che in tal caso non bisognerebbe più esitare a colpire al cuore la Russia sovietica, cioè a scatenare la guerra generale.

Fa fremere la spaventosa leggerezza con cui dei propositi così gravi sono affermati e propagati, senza tener conto nè delle reazioni psicologiche dei popoli interessati — tutte le nazioni civili, in questo caso — nè degli elementi morali inclusi nel modo d'agire consigliato, nè sopratutto dell'aspetto particolare, storicamente definibile, della questione in cui gli Stati Uniti sono impegnati; essi debbono correggere i torti, ma in questo angolo del globo hanno accumulato i più grossolani errori diplomatici, politici e militari, che dovevano fatalmente condurre alle conseguenze attuali. Enumeriamone qualcuno: passi per indurre l'U.R.S.S. a intervenire contro il Giappone in Estremo Oriente quando la guerra era ormai praticamente vinta dagli Alleati occidentali, e il possesso della bomba atomica ne rendeva certo l'esito; instaurazione di zone d'influenza in Corea con la divisione più artificiale possibile di un paese che aspirava da secoli all'indipendenza e alla unità etnica; evacuazione della zona Sud, teoricamente provvista di istituzioni rappresentative, senza averla dotata di un esercito atto a resistere più di qualche ora ad un eventuale attacco e senza averle lasciato accanto forze capaci di porgerle un aiuto rapido ed efficace. Per aiuto efficace noi intendiamo — beninteso — non la possibilità di una riconquista del paese (frattanto completamente devastato) che nessuno saprebbe rifiutare agli Stati Uniti, ma un dispositivo che avesse potuto impedire il successo di un'invasione della Corea del Sud da parte delle forze del Nord, invasione che si prevedeva con chiarezza da circa un anno. Aggiungiamo inoltre che il meno che si possa pensare del regime di Syngmann Rhee è che esso non si è mostrato moralmente superiore a quello di Chang-Kai-Chek; il generalissimo, se non altro, era personalmente degno di stima, quantunque assai mal servito. Non è un avversario di Chang, è lo storico René Pinon, vecchio cronista politico della *Revue des deux Mondes*, che riconosceva recentemente in *La France catholique* (10 marzo 1950), appoggiandosi sulla testimonianza dei Gesuiti francesi missionari, che i successi fulminanti di Mao-Tsé-Tung furono « preparati il più spesso dalla venalità e dal tradimento dei generali di Chang-Kai-Chek ». Ora, è veramente deprimente il dover costatare che in Estremo Oriente gli Occidentali si riducono regolarmente a sostenere con le loro armi ed il loro credito dei regimi che sono screditati presso le stesse popolazioni autoctone. E' questo uno degli elementi morali inclusi nell'attuale conflitto, di cui parlavamo più sopra, e che lo rendono profondamente diverso dai disegni di Hitler o di Mussolini. Del resto, non si verificano mai nella storia due situazioni esattamente identiche, ed è noto che l'analogia è uno dei modi di ragionamento meno indicati per aderire alla realtà.

•

Il governo americano sembra, d'altra parte, rendersene conto, se è vero, come lo indicano i più recenti telegrammi d'oltre-Atlantico, che gli ambienti ufficiali non sembrano affatto propensi a servirsi della bomba atomica in Corea e pensano che l'opinione mondiale potrebbe insorgere contro l'impiego di quest'arma terribile in occasione di una semplice « operazione di polizia ». Ciò senza escludere affatto il principio del ricorso alla bomba, malgrado ogni propaganda contraria d'ispirazione comunista, se un giorno apparisse necessario. Proprio così: i commentatori della questione coreana, coscienti delle loro responsabilità, dovrebbero ridurla ad una pura operazione di polizia, evitando sopratutto di metterne in evidenza i risultati, qualunque possano questi essere, come decisivi per il prestigio delle due grandi potenze che si affrontano su questo terreno di lotta, l'una direttamente, l'altra per persone interposte. I precedenti, disgraziatamente, ci fanno temere che la stampa dei paesi liberi, e in special modo quella degli Stati Uniti, sia più sensibile alle considerazioni di fierezza nazionale o alle preferenze ideologiche, che ai motivi di interesse ben compreso dell'umanità. Noi ci ricordiamo delle acclamazioni trionfali che hanno salutato in America la bomba di Hiroshima, con questo commento: « Ormai abbiamo il mezzo per tenere a bada l'U.R.S.S. », allora alleata ufficiale degli Stati Uniti, all'indomani della morte di Roosevelt.

Quale storico dell'avvenire, consapevole della straordinaria suscettibilità dei Russi — ben anteriore all'instaurazione del regime sovietico — e della loro congenita diffidenza verso l'Occidente, potrà valutare in qual misura queste deviazioni di linguaggio, familiari agli sbrigliati democratici, abbiano potuto pesare negli avvenimenti che in seguito hanno sempre più opposto le due metà del mondo? Certo, l'opinione pubblica si deve fare ascoltare, nell'ora grave e forse decisiva che stiamo vivendo; ma appartiene sopratutto ai cristiani di conservare il sentimento delle loro immense responsabilità, che superano il quadro dei parlamenti, dei partiti, delle classi ed anche delle nazioni. Non servirebbe a nulla l'aver dibattuto così spesso, specie da un quarto di secolo, la complessità dei nostri doveri se, nell'ora del pericolo, non sapessimo far altro che confonderci nella massa degli esaltati di destra o di sinistra.

Maurice Vaussard

"LO STUDIO DI BOLOGNA,,

GLI ISTITUTI SCIENTIFICI

La vita di un'università moderna ha per suoi organi funzionali gli istituti scientifici, le biblioteche, i musei e quindi solo dall'efficacia di questi organi è dato trarne un giudizio non superficiale su un'istituzione la quale deve, da una parte aprire sentieri nuovi alle scienze e alle lettere, e dall'altra affidare ai giovani i preziosi frutti dell'indagine paziente e talvolta eroica, perchè essi giovani offrano le loro nuove energie ad un lavoro ch'è sempre da ricominciare.

Ora un istituto scientifico non è, per usare una parola di Renan «una brillante Alessandria», sì bene un vero e proprio laboratorio di lavoro intellettuale dove un'*equipe* impara da un maestro il proprio mestiere. Necessità quindi di un maestro esperto e geniale, e necessità parimenti di attrezzature, strumenti, che consentano di compiere la propria opera, senza intralci, difficoltà, impotenze, senza insomma quella ostilità che oppongono le cose o disadatte o surpassate o carenti.

Di maestri sommi e universalmente stimati, l'università di Bologna è stata sempre fortunato asilo. Date uno sguardo all'annuario, e i nomi più illustri fermeranno il vostro sguardo. Il direttore dell'istituto chimico «G. Ciamician», G. B. Bonino, nella corrente della scienza contemporanea ha tale rilievo, che istituti stranieri, accademie, associazioni scientifiche, commissioni internazionali, lo hanno socio e membro autorevole. Un istituto che porta un nome che nella storia della Chimica costituisce una pietra angolare, è certo autorevolmente rappresentato dal Bonino; e i competenti italiani e stranieri sanno che per merito suo, quelle pagine gloriose avranno altri paragrafi. Ma ha il prof. Bonino a sua disposizione quei mezzi che gli consentono di spingere la ricerca non troppo più indietro dal punto segnato dai disegni della sua scienza e della sua esperienza? La risposta è superflua.

Tutti sanno l'importanza della geodesia nell'orientamento scientifico di oggi; tutti sanno che lo scienziato chiamato a dirigerlo, il prof. Paolo Dore, è un eccezionale stimolatore di energie, un ardito innovatore di metodi, uno studioso che supera il tecnicismo infondendogli una problemativa sempre nuova, talchè il processo scientifico è, per così dire, sempre ascensionale. Che cosa potrebbe fare, ci si chiede, un lavoratore di questa statura se gli fosse consentito di percorrere quel cammino che le sue forze gli segnano?

E per rimanere sempre nel campo delle scienze, due nomi, quello del prof. Guido Grandi, e quello del prof. Ettore Mancini, se da una parte ci assicurano che la facoltà d'agraria può, a buon diritto, tenere il confronto delle più rinomate facoltà estere, dall'altra ci ripropongono il problema della necessità che studiosi così insigni possano difettare di mezzi necessari per avviare e sostenere ricerche che nel campo dell'entomologia o in quello della agronomia han da essere cospicui e non intermettenti.

Le nostre orecchie sono periodicamente sollecitate da certi moduli di discorsi in cui si proclama che il destino migliore, l'Italia può trovarlo nello sfruttamento delle risorse agrarie. Si direbbe che la convinzione di coloro che queste cose ci ricordino appartenga alla zona della sincerità, tanto le cose dette e quelle proposte sono vere ed urgenti. Ma poichè alle parole non seguono i fatti, siamo costretti a convincerci che solo l'enfasi è il vento che trasporta i generosi propositi, e che quindi, caduto il vento, spentasi cioè l'enfasi, cadono altresì i propositi, per risorgere in altri più o meno concertati verbalismi.

Ma sarebbe nell'errore chi credesse che soltanto le ricerche esatte sono legate alla sorte dei loro istituti. Oggi la filosofia, le lettere, la giurisprudenza, la glottologia, la poligrafia, la storia dell'arte per non dire di altre discipline, non possono configurarsi a *lectio* come avveniva in altri tempi, in cui l'itinerario era quello a senso unico della tradizione.

Senza una biblioteca che si arricchisca ininterrottamente dei libri che in tutte le parti del mondo vedono la luce, come può essere incoraggiato e favorito il lavoro proficuo di una vocazione originale? La mancanza di questa prima parte d'informazione, fa sì che la cultura ristagni o si patini di vecchio o si provincializzi e perda le sue antenne. Spesso di una cultura ritardataria è responsabile la carenza di libri, perchè non tutti hanno la fortuna del baco da seta di trarre da sè il proprio filo. L'ingegno anche quello genuino ed autentico ha bisogno di essere fecondato. Credo che il mio amico, il prof. Felice Battaglia preside della facoltà di lettere e filosofia condivida pienamente il mio pensiero al riguardo. Certo la filosofia morale che egli insegna, sembrerebbe la più incline ad una povertà volontaria, e il maestro in questo caso, ha tale personalità da poter, parafrasando le parole di Descartes, ripetere che la abbondanza dei mezzi non è necessaria alla saggezza. Ma chi ignora che la filosofia morale permea oggi la politica, la sociologia, l'arte e che pertanto è presente in ogni attività del pensiero di cui è misura e giudizio? Come possono essere ovviate ricerche non dilettantistiche senza un materiale documentario sufficiente? Se il prof. Battaglia che ha sì larghi interessi spirituali ed è così aperto alle genuine correnti della cultura, può come Guglielmo Badè a Francesco I, ripetere: «E' necessario anzitutto costruire questa casa (il collegio di Francia) *en hommes*». Ma oggi c'è un sol modo di amare la cultura ed è quello di imporsi sacrifici per essa. Ed il primo ad imporsi questi sacrifici dovrebbe essere lo Stato.

Pietro Barbieri

La «Venere» di Macomer (Sardegna): età neolitica

Università di Bologna – Istituto di entomologia

CARTEGGIO CLAUDEL-GIDE

In occasione della sua venuta in Italia, si è riparlato di Paul Claudel e della *Correspondance* fra lui e André Gide, da poco resa nota al pubblico europeo dal *Figaro Littéraire*.

Se ce ne fosse bisogno, anche questo carteggio è là ad attestare che Gide non riesce a districarsi mai interamente dal pungolo intellettualistico, che gli impedisce di abbandonarsi, pacificato e rasserenato, nelle braccia della fede cristiana e della creazione fantastica. Claudel è scandalizzato, in un certo momento, dalle cose che Gide scrive intorno alla famiglia e all'amore. Prega subito l'amico che tolga da un suo libro le parole che egli, Claudel, aveva autorizzato a mettere sul frontespizio; e lo scongiura altresì di sopprimere le frasi, che tanto contrastano con la morale cattolica.

Gide si difende, come può, non trae profitto dal consiglio datogli da Paul Claudel. Il quale gli rimprovera anche di essere andato assai oltre le stesse audacie espressive di Oscar Wilde, a cui Gide si riporta tanto volentieri. Ma come può Gide rinunziare alla sua natura di scrittore, che si arrovella intorno ai problemi più inquietanti, artistici e morali, dell'anima contemporanea?

Sta di fatto che Gide si è travagliato, in misura spesso drammatica, intorno alle esigenze etiche più compromettenti; di modo che, in lui, il tormento religioso non si separa da quello estetico. In effetti, Gide vive una crisi intellettuale di natura disintegratrice. In lui, non è raggiunta l'unità teorica, perchè l'esperienza artistica non si autodefinisce mai del tutto, non si pone come possibilità veramente autonoma dello spirito.

In Gide non si determina veramente una fantasia poetica, capace di emanciparsi dalle esigenze morali. Egli [illegible] e si ritrova nella religione e nell'arte.

Sì. Gide è di una consapevolezza impressionante. Sa benissimo, per esempio, che gli esperimenti razionali continuano nell'orgoglio e nella superbia. Nondimeno, i suoi ininterrotti sforzi letterari risultano ispirati dall'intellettualismo più aguzzo e spietato. Le sue stesse prose descrittive ed evocative non testimoniano forse del suo gusto raffinato, che si compiace della parola a lungo elaborata e cincischiata?

L'adorazione della forma è di origine strettamente razionale e si risolve in un'idolatria soggettivistica, in un solipsismo, che escludono la possibilità di altri interventi derivati dalla fede e dal sentimento poetico. Pensate alla vecchia antitesi della lettera distinta da dallo spirito.

Oggi, quell'antitesi è divenuta addirittura tragica. Che cosa fanno (veramente hanno fatto) il Surrealismo e l'Ermetismo? Essi hanno esasperato la richiesta di un linguaggio scarnito fino all'osso, ambiguo ed allusivo nello stesso tempo.

L'analogismo poetico e l'oscurità espressiva derivano da una norma intellettualistica, che Paul Valéry teorizzò a meraviglia, quando identificò la poesia con la tecnica, quando dichiarò che ad ogni poeta si accompagna un critico. La poesia veniva così a perdere ogni sua ingenuità aurorale.

Bisogna guardare fino in fondo ai fenomeni più impegnativi del nostro secolo. La cultura odierna, nelle sue ultime conquiste, è un prodotto di estremo razionalismo e, perciò, di egocentrismo. Chi dice esperienza creativa, dice anche esperienza narcisistica. Dal Romanticismo in poi, l'arte e la filosofia si muovono sotto i segni dell'individualismo sfrenato e prometeico.

Manca l'umiltà, che sola potrebbe riportare gli uomini alle verità indistruttibili indicate dai Vangeli. Perciò, l'intelligenza astratta si ferma intorno ai moduli generali, alle tesi apocalittiche, e non scende ai dettagli, non considera la realtà come un che di importante e di insostituibile.

I più celebrati artisti e pensatori sono cultori di sintesi supreme, di esemplificazioni morfologiche, che sfumano nell'indeterminato e nel metafisico. Si cerca di raggiungere l'universale, con formule complicate, anche sibilline: non si conquista il reale. Donde l'ardua nomenclatura poetica e filosofica, di cui fanno sperpero un po' tutti gli autori più in vista dell'Europa post-romantica.

L'opera di Gide è tutta impegnata in una formidabile inchiesta intellettualistica; e nella misura appunto dei suoi contatti diretti con Dostojewski e Nietzsche. E' vero che Gide ha letto i Vangeli: ma a modo suo. Perchè esistono tante maniere di leggere e intendere.

Si spiega allora come Gide, roso dai tarli razionali, di provenienza cartesiana, torni e ritorni su se medesimo, senza concedersi mai pace e tregua. In fondo, il suo è un arrovello religioso ed immaginativo; un arrovello incessante, che gli dà tuttavia ragione di essere come scrittore e come uomo. Che importa se Gide non arrivi pienamente alla fede e all'arte?

La sua vitalità è tutta proiettata intorno ad un dissidio spirituale, che non troverà mai una soluzione adeguata e convincente.

Francesco Bruno

Le origini mediterranee
all'ordine del giorno

I giornali e la radio hanno annunciato in questi giorni la scoperta di graffiti figurati di stile paleolitico nella isoletta di Levanzo, del gruppo delle Egadi, all'estremo occidentale della Sicilia. Per valutare appieno il valore scientifico dell'avvenimento di cui va riconosciuto il merito alla competenza e all'entusiasmo di uno dei più sagaci paletnologi che vanti attualmente l'Europa, il collega Paolo Graziosi professore di Paleontologia Umana nell'Università di Pisa, occorre tener presente che sino ad oggi le testimonianze di quell'arte rupestre preistorica che ha reso famose tante località della Francia, della Spagna e dell'Africa settentrionale mancavano praticamente in Italia, limitandosi a qualche segno sporadico e di nessuna importanza. Il nuovo ciclo di figure, con rappresentazioni di animali e di uomini, è venuto alla luce nella stessa località dove recentemente erano state segnalate alcune pitture schematiche probabilmente appartenenti alla tarda preistoria e, sia per lo stile che richiamarebbe allo stile naturalistico della regione dei Pirenei, sia per la presenza di strumenti di pietra di forma caratteristica, pare debba attribuirsi realmente al paleolitico. Se ciò sarà confermato dallo studio del materiale e da ulteriori rinvenimenti, il quadro delle nostre conoscenze della preistoria italiana e mediterranea in genere risulterà straordinariamente arricchito, tenendo conto anche della posizione geografica delle grotte abitate da quei primitivi figuratori, che verrebbe a denunciare una vasta comunanza di civiltà tutto attorno al bacino occidentale del Mediterraneo in epoca remotissima (qualcosa come 15.000-10.000 anni or sono) e, di conseguenza, anche un possibile, finora insospettato, sviluppo della navigazione.

E' curioso e significativo che questa straordinaria scoperta segua, di poche settimane, la chiusura del primo Congresso Internazionale di Preistoria e Protostoria Mediterranea, tenutosi in Firenze, in Napoli e in Roma, con la partecipazione dei più illustri paletnologi, archeologi e linguisti di circa venti nazioni. Starei per dire che essa, puntualizzando ed acutizzando il diffuso interesse per gli studi sulle antichità mediterranee, dimostra la opportunità e l'attualità dell'idea, avuta dagli organizzatori del Congresso, di chiamare a raccolta in Italia — e cioè nel centro naturale del mondo mediterraneo — tutti quegli specialisti che si interessano delle più remote esperienze umane intorno al mare che fu giustamente definito la culla della civiltà. Tentare uno sforzo unitario nell'indirizzo delle loro ricerche è, infatti, il metodo più sicuro per risolvere un problema particolarmente suggestivo e in un certo senso fondamentale: quello della origine stessa delle grandi civiltà orientali e classiche. Quanto più alte ci si rivelano nel continuo progredire degli studi, le conquiste spirituali, sociali, artistiche dei popoli antichi dell'Egitto, dell'Asia Anteriore, della Grecia, di Roma, tanto più appassionante si prospetta l'enigma degli sviluppi progressivi che portarono, più o meno lentamente, l'umanità dalle modeste e limitate esperienze di vita della preistoria più remota sino alle soglie, appunto, di quelle conquiste. Dico enigma perchè ancora, nonostante tutto, esiste una zona di oscurità fra la preistoria, con l'apparente inerzia dei suoi lentissimi sviluppi, e la storia vera e propria, con la sua rapida e fiammeggiante fioritura in cui la volontà dell'individuo si manifesta e s'impone nelle forme più libere e varie. Ai paletnologi «mediterraneisti» spetta il compito di vincere quelle oscurità, riallacciando in un certo senso il metodo dei puri preistorici, archiviatori di muse testimonianze archeologiche, e il metodo degli storici, avvezzi a maneggiare le fonti scritte e per ciò spesso incapaci di risolvere il problema delle origini se non sul piano delle tradizioni leggendarie.

Il Congresso Mediterraneo si è svolto tra il 18 aprile e il 2 maggio. Le sedute scientifiche si sono tenute a Firenze presso l'Istituto di Paletnologia e l'Istituto di Studi Etruschi ed Italici. I temi discussi erano stati prescelti tra quelli di più attuale e palpitante interesse per gli studiosi, e cioè: 1) Paleogeografia e paleoantropologia mediterranea; 2) Rapporti euro-africani durante il paleolitico e il mesolitico; 3) Culture agricole e coltivazioni minerarie; 4) Le ricerche toponomastiche e linguistiche come mezzo per la ricostruzione delle più antiche vicende etniche mediterranee; 5) Cronologia greca e italiana dell'età del bronzo e dell'età del ferro; 6) La cultura dell'Italia e dell'Europa occidentale in rapporto con l'arte orientale, preellenica e greca arcaica.

Non è possibile, naturalmente, in una breve rassegna citare neanche i principali fra i soggetti trattati. Ma si può affermare che il Congresso è stata la occasione propizia per segnalare al mondo dei dotti scoperte e ricerche degli ultimi anni, alcune di fondamentale interesse, avvenute in Europa, in Africa e in Asia, e di discuterne insieme. Così, tra gli altri, L. Bernabò Brea ha presentato i risultati dei suoi scavi nelle isole Lipari, in una delle quali è venuta alla luce una piccola città dell'età del bronzo che era in rapporto di commercio marittimo con i centri della Grecia micenea sul declinare del secondo millennio av. Cr.; l'emiro Chéhab direttore delle antichità della Repubblica del Libano ha inviato una nota sulla meravigliosa scoperta delle antichissime tombe dei primi principi della città di Biblo; G. Novak professore della Università di Zagabria ha illustrato i suoi scavi nelle isole dalmate e i vasi dipinti preistorici da lui rinvenuti a Lesina; G. Pesce ha presentato la più antica scultura finora trovata in Sardegna, e cioè una piccola «Venere» di stile naturalistico venuta alla luce a Macomer; L. D. Cuscoy ha rievocato i monumenti grandiosi dell'età della pietra da lui esplorati nelle isole Canarie, questo estremo lembo della civiltà preistorica mediterranea verso il misterioso occidente; D. B. Harden ha presentato un quadro delle scoperte di oggetti italici ed etruschi nelle isole britanniche; la professoressa Ciambel dell'Università di Istanbul ha dato notizia dei rinvenimenti di Karatepe in Cilicia; P. Dikaios ha prospettato la importanza delle esplorazioni compiute negli ultimi anni nell'isola di Cipro; E. Cuadrado ha mostrato e illustrato una iscrizione iberica di notevole lunghezza testè scoperta.

Ma sopratutto notevoli sono state le discussioni su problemi cronologici, storici ed artistici particolarmente controversi. Per la prima volta studiosi di diverse tendenze, che avevano finora polemizzato nei loro scritti, si sono trovati riuniti insieme per un dibattito a viva voce che doveva riuscire necessariamente fecondo di nuovi punti di vista comuni nello sviluppo delle ricerche. Era confortante, ed in un certo senso commovente, vedere lo svedese Axel Böethius, uno dei più illustri conoscitori dei problemi di arte mediterranea, accanto al tedesco Kaschnitz, il teorico della «struttura» nell'arte antica, al francese Benoit, il fortunato scopritore delle sculture arcaizzanti di Entrémont nella Gallia meridionale, all'italiano Ferri, acuto illustratore del singolare cimelio di Capestrano e delle grandi statue orientalizzanti di Vetulonia, e al sottoscritto, particolarmente interessato — nel momento attuale — allo studio dei rapporti fra i bronzi protoetruschi e i bronzi nuragici della Sardegna: tutti volti, attraverso una serrata discussione, alla ricerca delle ragioni storiche dei rapporti fra la scultura del mediterraneo orientale e quella del mediterraneo occidentale (esiste una linea unitaria di sviluppo? le grandi civiltà impongono i loro motivi alle aree meno evolute, che li ripetono anche a distanza di secoli? la diversità delle stirpi influisce sul tono, sulla struttura delle opere figurate?). Interessantissime, anche, in altro settore, sono state le polemiche sulla cronologia assoluta delle culture dell'età del bronzo e del ferro: essendo in generale prevalsa, secondo il punto di vista del relatore prof. Hawkes dell'Università di Oxford, il concetto di una datazione più recente di quella dominante nei decenni passati. E a tal proposito va rilevata la energica e talvolta paradossale presa di posizione di B. Pace della Università di Roma, contro i pregiudizi di una cronologia fondata sugli schemi tipologici, laddove sovente gli scavi mostrano un attardarsi impressionante di forme culturali preistoriche fino in tempi avanzatissimi (per esempio una pura civiltà neolitica è riconoscibile nell'Africa settentrionale ai tempi dell'Impero Romano!).

Le visite compiute dai congressisti ai monumenti, agli scavi, ai musei di Firenze, Fiesole, Bologna, Marzabotto, Perugia, Napoli, Ercolano e Pompei, Ischia, Capri, Salerno, Pesto, Roma, Cerveteri, Tarquinia, hanno portato la discussione scientifica sul piano concreto dell'esame del materiale, permettendo agli studiosi di sviluppare ulteriormente le loro precisazioni e di allargare le loro conoscenze. Tra le manifestazioni più interessanti offerte all'esame dei congressisti va ricordata la Mostra dei Bronzi Nuragici e della Civiltà Paleosarda, attraverso la quale la Sardegna, che non potè essere inclusa nel piano delle visite, è venuta incontro con originali e con riproduzioni dei suoi monumenti ai «mediterraneisti» convenuti in Italia. E nella occasione è stata per la prima volta esposta la statuetta di Macomer, della quale sopra si è parlato.

La preistoria e l'archeologia mediterranea sono dunque oggi, in modo assai più intenso che nel passato, all'ordine del giorno degli studi di antichità. La vitalità di questo orientamento scientifico è dimostrata dalla deliberazione, presa dagli studiosi riuniti nel Congresso Mediterraneo, di restare in contatto permanente attraverso un Comitato che avrà il suo diritto di cittadinanza fra le organizzazioni internazionali dell'UNESCO e che promuoverà periodicamente altri Congressi. Non mancherà lavoro per questo nuovo organismo. Le scoperte di Levanzo, di cui si diceva in principio, sono un segno augurale per l'inizio della sua attività.

Massimo Pallottino

SCENOGRAFIA

Esiste un « Centro di ricerche teatrali » a Roma che, al contrario di molti Enti preoccupati di farsi notare ad ogni istante, preferisce la concreta maturazione di fatti culturali e artistici da offrire, a tempo opportuno, all'interesse degli amatori di cose teatrali.

Per suo merito possiamo ammirare una rara mostra di scenografia del Settecento e dell'Ottocento organizzata nel ridotto del Teatro Eliseo. Si tratta d'una scelta assai accurata di qualche centinaio di disegni, schizzi e acquerelli appartenenti alla collezione Donghi che si formò durante il secolo scorso per merito di due fratelli scenografi e pittori, Felice Donghi e Giambattista, ambedue appassionati amatori di disegni scenografici oltre che operosissimi allestitori e progettisti di scene.

Le loro figure non sarebbero emerse per vivace spicco artistico senza questa loro assidua cura che oggi ci permette di ammirare un folto e interessantissimo gruppo di opere, assai significativo per lo sviluppo del gusto scenico durante un secolo o poco più: dalla metà del Settecento alla seconda metà del secolo scorso.

I due Donghi furono, inoltre, tra i più schietti patrioti milanesi e la loro passione artistica non impedì loro di partecipare ai moti guerreschi del Risorgimento, in quella spontanea adesione alla vita nazionale che finì col dare un carattere, distintivo e tipico, anche a minori figure di artisti.

La raccolta Donghi ha un nucleo centrale di circa quattrocento disegni messi assieme secondo le preferenze dei raccoglitori: uno dei due, Felice, fu allievo del grande Alessandro Sanquirico e tanto lui che il fratello furono in stretto rapporto con gli scolari e i collaboratori di Fontanesi e di Pietro Gonzaga. Si intende subito da ciò come le loro simpatie artistiche si manifestassero principalmente per la gloriosa scuola scenografica che dal pittoricismo veneto settecentesco di Pietro Gonzaga, passando attraverso le trasformazioni del gusto operate dal Neoclassicismo, giunge a Sanquirico e all'eclettismo romantico del Pozzetti e di Francesco Cocchi.

La scenografia italiana sullo scorcio del Settecento si trovava ad aver esaurito la gloriosa eredità dei Bibbiena che aveva trionfato in tutto il mondo soprattutto per le stupende invenzioni architettoniche, giunte a tale fantasia decorativa e prospettica da costituire di per se stessa una ragione di vitalità estetica.

Ma già negli ultimi Bibbiena si affacciavano motivi paesistici di carattere arcadico e il « rovinismo » veniva preferito alla trionfale espressione architettonica barocca. Fu soprattutto il grande Pietro Gonzaga (1751-1831) del quale la mostra ci offre una ventina di bellissimi disegni acquarellati, a sostituire un'interpretazione del tutto pittorica « alla veneta » alla visione scenografica dei Bibbiena: i suoi trionfi in tutto il mondo, soprattutto in Russia, dove lasciò tracce del suo gusto anche nell'architettura delle ville e dei parchi, sono celebrati dalle cronache contemporanee con ammirazione senza fine: di lui piacevano soprattutto i larghi e luminosi effetti di luce, sottolineati da un suo vigoroso modo di « macchiare » le scene giungendo persino ad usare il bianco e il nero, accostati senza impasti.

I bei disegni esposti ce lo mostrano ancora nella fase italiana settecentesca, nel gusto della « mezza macchia » ma già interprete del Neoclassicismo in grandiose architetture e rovine arcaiche, dalle immense volte chiaroscurate, mèmori, talvolta, delle acqueforti di Piranesi. Di lui vi sono poi degli schizzi improvvisati, con appunti di didascalie, assai significative per il gusto scenografico del tempo, in uno, appena tracciato con rapidi segni di penna, si legge: « Luogo remoto ingombro d'alberi, da un lato del tempio d'Ecate, in lontananza mare in burrasca ». E' già un presentimento di quel pittoricismo preromantico che ama il « pittoresco » di luoghi solitari, dove è fatta larga parte, attraverso i trucchi scenici, al variare del tempo e delle ore del giorno.

Le scene dei Galliari sono meno originali, per quanto assai bene disegnate, mentre la figura di Alessandro Sanquirico (1780-1848) si stacca dalle altre, con una trentina di delicati e ariosi disegni acquarellati di bistro o d'inchiostro di Cina, sapientissimi nell'indicare il « tono » generale degli scenari, volutamente abbozzati con effetti di chiare trasparenze, anche nelle ombre. Nelle sue scene la luce entra a gran fiotti, quasi senza riverberi, rendendo lievi le masse delle architetture e del paesaggio, accentuando il valore dell'orizzonte in rapporto alle quinte laterali.

Un'altra quindicina di artisti è rappresentata nella mostra con vario numero di disegni: tra gli altri, Giuliano Traballesi, Giovanni Migliara, Ludovico Pozzetti, Francesco Cocchi e, naturalmente, i due fratelli Donghi, raccoglitori di così ricco materiale scenico. Ma, a parte l'interesse tecnico, con loro siamo già ad un genere di scenografia eclettica, anche se talvolta abile nelle « trovate » e si giurerebbe che qualche disegno dietro il quale figura la loro firma, fosse invece di altri, maggiori: come un bellissimo bozzetto con una tenda d'un condottiero, seminascosta dagli alberi, che si direbbe un Sanquirico schietto.

A commentare efficacemente lo sviluppo della mostra scenografica in questo tempo « di trapasso » tanto caratteristico, sono stati, infine, esposti anche i costumi per il ballo « Guidon selvaggio » (scene di Pasquale Canna e costumi di Filippo Pistrucci) e per l'opera « L'inganno felice » acquarellati con toni crudi, quasi da carte da giuoco, e disegnati in pieno gusto neoclassico: divertente conclusione di una così importante rassegna scenografica, che ci mostra il sorgere di quei macchinosi spettacoli coreografici di carattere mimico-allegorico sui quali s'innesterà, al tempo dei nostri nonni, la smodata passione per le rassegne antologiche, glorificanti il Progresso, al tramonto di un genere di scenografia che pure aveva avuto, nel gusto barocco, le sue gloriose origini.

Dobbiamo essere grati al « Centro di ricerche teatrali » per questa che vuole essere la prima di una serie di mostre di scenografia e di costumi attorno alle quali, siamo certi, si raccoglierà sempre più vivo l'interesse degli studiosi e degli amatori.

Valerio Mariani

Alessandro Sanquirico (1780-1848) - Architettura di verde.

Sermoneta - Convento di Valvisciolo - S. Lorenzo dà ai poveri i beni della Chiesa. (Serodine)

La casa di Serodine

Nella piazza di Ascona, presso la casa parrocchiale sta la — Casa Borrani — dimora del più famoso pittore barocco del Canton Ticino, Giovanni Serodine ivi nato nel 1595. Questo palazzetto è decorato con tal gusto da far dire a Rudolf Rahn ch'essa — Ha la più bella facciata esistente sul suolo svizzero. Fra il piano terra e il primo piano, interrotto soltanto dalla porta di un balcone, corre un bassorilievo in stucco lungo un metro con tralci e ghirlande, interpolate con dolci figure di putti e di genietti; al piano corrispondente sotto al balcone sono rappresentate quattro storie dell'antico testamento.

Le immagini ricordano — si licet in parvis — la forza michelangiolesca delle allegorie dei sarcofagi di S. Lorenzo a Firenze, e stupiscono per lo stile grandioso e possente temperato da una equilibrata grazia mediterranea. Sulla porta del balcone, in una nicchia del frontone occhieggia il gruppo della Madonna col Bambino contornato da angeli di squisita fattura.

Rudolf Rahn attribuisce questa facciata rinascimentale in cui fa già capolino la rotonda larghezza barocca a Giovanni Serodine noto anche come scultore, e il Fussli, un secolo prima era dello stesso parere. Ma la scritta sopra il portone principale c'illumina con precisione

— Christophorus Serodinus restauravit et ampliavit.

Io. Battista cuius filius fecit. Anno MDCXX.

Giov. Battista era fratello maggiore di otto anni di Giovanni ed era di professione stuccatore.

Nella verde e pittoresca isoletta di Brissago, di fronte ad Ascona è allestita la mostra dei quadri di Giovanni. Sono una ventina di opere del più alto interesse, perfettamente conservate e distribuite con gusto e intelligenza nelle sale dell'unico palazzo dell'isola. Esse provengono da Ascona, e da altre chiese, da musei, da collezioni private della Svizzera, dalla Francia e dall'Italia (da Torino, da Milano, da Modena, e da Sermoneta).

Purtroppo ne mancano alcune ed è un vero peccato specie per l'importante « Trasfigurazione » ch'era a Roma in S. Salvatore in Lauro ed ora è smarrita. Lo stesso Baglione, che nelle sue vite non loda di certo il nostro pittore, probabilmente per ragioni sue personali, come spesso gli accadeva per il suo aspro e disgraziato carattere, è costretto a parlarne benevolmente: « La Trasfigurazione » di Cristo sopra il Monte Tabor assai bizzarra e fantastica, con poco disegno e con manco decoro; tuttavia vi si vede non so che di vivacità ed alcune teste tocche molto bene, ritratte dal vivo, che se bene non concluse con tutte le sue circostanze, hanno però vivacità. Il Buchman (Memoirs of Paintung — London 1824, 1. 156) rammenta il trapasso del quadro avvenuto il 14 febbraio 1800 dai resti della Galleria del Duca d'Orleans alla Galleria Bryan, fu venduto per 12 ghinee e andava sotto il nome del « Caravaggio ».

Della sua vita si ne seppe più nulla. G. Serodine sente l'influenza caravaggesca specie nella distribuzione di luce ed ombra, che però applica all'inverso, cioè a mo' di una negativa del grande Maestro. Ma nelle sue tele dimostra un felice e vivo temperamento d'artista in pieno rigoglio del suo genio, sicuro, agile, padrone del mestiere e spiega il suo talento in modo assolutamente personale con sensibilità ed energia eccezionali.

L'opera più interessante esposta è certo « I Figli di Zebedeo » stata finora nella Chiesa parrocchiale di Ascona. L'artista la dipinse a 23 anni fra il 1617 e il 1621.

Le figure del quadro sono divise in tre gruppi. Gesù, la madre con i figli e i discepoli. Mentre questi ultimi hanno una certa durezza un po' scolastica, il gruppo della madre con i figli si fonde in perfetta armonia con il Cristo. L'espressione dei volti ha qualche cosa d'intenso e di commovente ed i colori sono mirabilmente armonizzati. Bellissimo è anche « Pietro o filosofo in meditazione » composizione monocroma con tutti i toni e le sfumature del giallo e del marrone, maneggiate con vera maestria, e il « Ritratto del Padre ».

Della vita di G. Serodine poco si sa; non è noto da chi abbia imparato la pratica dell'arte, ma non dobbiamo dimenticare che il padre Cristoforo era capomastro ed il fratello Giov. Battista, stuccatore. Poche aride iscrizioni e date, tutte postume, furono apposte ad alcuni fra i suoi quadri. L'iscrizione in calce al dipinto: I figli di Zebedeo.

« E ques Johannes fils D. Xphori Serodini Sculptor et architectus pariter egregius aet an. XXIII pinxit ». Una delle scritte apposte al « Ritratto del Padre » indica « Eques Joannes Serodenus pinxit aet. a. XXVIII ». Si apprende così che il pittore fu insignito del titolo di Cavaliere, probabilmente da Urbano VIII, ma non si sa in quale anno.

Oltre una testimonianza del Baglione, una postilla ed un manoscritto vaticano del 1660, al passo in cui descrive Santa Francesca Romana, dice: « La statua della Madonna in travertino sopra il frontespizio di detta facciata è sculpita di Giovanni Serodine. Il 21 dicembre 1630, il pittore trovandosi a Roma gravemente malato « corpore infirmus et in lecto jacens » fece testamento nella sua abitazione al Rione de' Monti. Assegnati cento scudi al fratello Andrea Arciprete di Locarno, nominato erede il proprio figlio Giovan Battista, dispose di essere sepolto nella chiesa di S. Lorenzuolo dei Monti (ora in restauro) con una lapide recante lo Stemma dei Serodine ed iscrizione lavorata da un amico, Rocco Porcario lapicida romano.

Non si sa altro, ma da un codicillo posto al proprio testamento dal padre si apprende che al 10 giugno 1631 il figlio Giovanni Serodine era morto. Ma nè a Roma nè a Locarno si trovarono nè tomba nè iscrizioni alcune e tutte le ricerche finora, risultarono infruttuose.

E. Durini

ATTUALITÀ
di Liszt

« Vita di un musicista, lunga dissonanza senza risoluzione finale ». E' il titolo che Liszt intendeva dare alla propria autobiografia, progettata durante il breve soggiorno veneziano del 1886, ultimo anno della sua vita.

Se l'autobiografia è mancata, il musicista ha saputo dare di sè una lucida e sicura diagnosi che non solo coglie gli aspetti più salienti ed umani di una vita che sembrò trionfale, ma contiene anche, in una sintesi epigrafica, gli elementi sostanziali di una esperienza artistica quanto mai singolare.

L'opera di Liszt, infatti, non può essere intesa come svolgimento, arricchimento e superamento di determinate premesse estetiche o di un particolare ideale. L'esperienza e la personalità stessa del musicista appartengono ad una categoria che non è propriamente definibile secondo una misura di grandezza. L'arte di Beethoven, tanto per citare, può essere certamente riconoscibile come anche quella di Wagner o di Verdi; l'una e le altre hanno segnato un'innovazione nella storia della musica e seguendo un processo unitario hanno lentamente affermato una estetica e definito un'orientamento musicale del quale si può dare un'interpretazione ed una configurazione precisa. Ma Liszt pare che abbia rivolto la sua energia a scardinare ogni ordine necessario nella sua singolare avventura artistica; la complessità delle sue aspirazioni ed una smisurata ambizione lo portarono, infatti, a procedere non secondo uno sviluppo logico, ma per affermazioni contraddittorie e per illuminazioni. Così, mentre a lui stesso la sua situazione non era evidente, ha impedito che anche gli altri potessero agevolmente comprendere i valori più autentici della sua arte e potessero individuarne i necessari legami con una tradizione musicale.

Sono queste, in fondo, le ragioni che, dopo la sua morte, hanno provocato un così rapido declino della clamorosa celebrità del musicista ungherese. Ancora oggi i vari problemi che comporta la sua sorprendente estetica musicale sono tutt'altro che risolti: la posterità, cioè, non ha saputo o potuto trovare la risoluzione finale ma quasi rivive anch'essa i motivi dissonanti di una così sconcertante produzione artistica. Così, ad esempio, il pubblico medio musicale preferisce di questa produzione le opere di carattere brillante ed esteriore mentre non dà quasi nessuna importanza ad altri e più numerosi lavori che, pur discontinui nell'ispirazione e frammentari nella disposizione logica del discorso sonoro, hanno tuttavia, rispetto agli altri, una sostanza innovatrice dal punto di vista musicale. Le composizioni pianistiche, soprattutto, data l'enorme importanza assunta dallo strumento nella nostra epoca, sono preferite e tra esse quelle in cui l'elemento virtuosistico è predominante.

E' facile intuire le ragioni di questa preferenza, poichè un'insufficiente preparazione musicale difficilmente lascia scoprire al di là di una forma elaborata e ricca di esteriorità una sostanziale povertà di contenuto.

Più complesse sono, invece, le ragioni della prolungata incomprensione e della ostinata indifferenza verso quella produzione con la quale, per geniali innovazioni ed intuizioni, la personalità artistica di Liszt ha maggiormente esercitato la sua influenza su scuole e musicisti del suo tempo. Basterebbe ricordare, a questo proposito, quanto ad essa debbano il caratteristico e liquescente linguaggio armonico di Wagner ed i compositori Russi di fine secolo.

Riteniamo, tuttavia, che i caratteri della personalità artistica di Liszt, più che i motivi storici, lascino intravedere meglio le ragioni di quella incomprensione.

Liszt fu uno spirito squisitamente romantico con tutti i pregi e con tutte le esagerazioni del suo tempo. Era, cioè, in lui fortissima una tendenza estetizzante, mentre nella creazione artistica un'accesa fantasia trovava nell'accentuazione del sentimento un contenuto adeguato alla sua attività formale. Tutti questi elementi, però, raramente riuscivano a trovare il giusto punto di fusione: l'estetismo sconfinante facilmente nel retorico, la fantasia si perdeva spesso in una vaporosità inconsistente ed il sentimento indulgeva, talvolta, troppo alla svenevolezza. Di più l'ansia di una suprema affermazione ispirava l'intero svolgimento dell'arte del musicista. Il procedere dell'esperienza avveniva perciò in lui mediante un continuo rinnovamento ed un continuo riproporre tutta l'esperienza di nuovo come problema. Il rinnegamento dell'esperienza vissuta, per la stessa intensità del modo di viverla, permetteva così di raggiungere una nuova prospettiva, una nuova visione, un'esperienza più ampia. Ma egli era costretto, in tal modo, ad accogliere in sè contraddizioni inconciliabili ed a cercare di eliminare la contraddizione non mediante

(Continua a pag. 8)

Dante Ullu

INES DE CASTRO

Negli ultimi sei lustri la letteratura comparata ha raggiunto progressi e risultati di tale ampiezza che oggi è quasi impossibile concepire la storia e la critica letteraria senza lo studio comparato. E' recentissimo l'annunzio della pubblicazione per opera di F. Baldensperger e W. P. Friederich della *Bibliography of Comparative Literature* (Chapel Hill, 1950, 701 pp.) che con impazienza è attesa per essere consultata in biblioteche. La nuova edizione del *Montif-Index of Folk-Literatur* di S. Thompson completa i tentativi di G. Doutrepont per i motivi popolari della letteratura francese e di A. Christensen per i motivi dei racconti, delle leggende e fiabe popolari ed è oggi la migliore e la più aggiornata opera del genere. Jean Calvet poi ci ha dato in due volumi *Les types universels dans la littérature française* e in un volume quelli delle letterature straniere, ma questo ultimo si limita appena a 10 motivi poetici, come Ulisse, Antigone, Enea, Beatrice, Hamlet, Faust, Don Quizote ecc. Vi manca il motivo d'Ines de Castro ricchissimo nelle letterature portoghese, spagnuola, francese, italiana, inglese ed olandese e forse anche in altre letterature.

Vivo è ancora il ricordo della lettura che feci nella quinta ginnasiale della novella *Inez de Castro* d'Alfred Friedmann pubblicata nella diffusissima collezione *Reclam* per il fato delle tragedie greche e l'idea cristiana della punizione che vi si riscontrano non solo nella disubbidienza di Alfonso IV al padre Diniz, ma anche in quella di Don Pedro al padre Alfonso IV; per l'amore così potente che univa i cuori di Don Pedro e d'Ines de Castro e per l'uccisione di questa donna coll'approvazione del re sotto il pretesto della ragion di Stato. Chi ha letto il terzo canto dei Lusiadi, non potrà facilmente dimenticare la strofe:

Tais contra Ines os brutos matadores
No colo de alabastro, que sostinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquelle que despois a fez rainha,
As espadas banhando, e as brancas flores,
Que ella dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçaram, fervidos e irosos,
No futuro castigo nao cuidosos.

Leggendo qualche anno dopo il bel dramma dello Hebbel « Agnes Bernauer », vi riscontrai il motivo d'Ines de Castro con la differenza che in quello portoghese l'infante ama potentemente Ines dopo la di lei crudele morte, mentre il duca tedesco dimentica facilmente la sua amata. Ma ignoro tutt'oggi se il motivo d'Ines de Castro sia stato esaminato in « Agnes Bernauer » dello Hebbel, che certamente avrà letto la tragedia *Ignez de Castro* di Murad Effendi o di J. Lauff o di Gottfried Böhm. Con molto interesse lessi poi la tesi di Th. Heinermann sostenuta a Münster col filolofio Leo Uwiese, lavoro che dovrà essere ripreso anche dal punto di vista della critica contemporanea di ogni letteratura di scritti su questo motivo così universale nella letteratura europea, di cui abbiamo ancora nel secondo decennio del '900 la tragedia *Inès de Castro* d'Alfred Poizat rappresentata al teatro François Coppée. Ma il motivo venne trattato dalla fine del' 700 fino alla seconda metà dell'800 anche in tragedie liriche (si veda il lavoro di Manuel Pereira Peizoto d'Almeida « Inês de Castro na Opera e na Choreographia Italianas 1908): nel 1793 venne rappresentata nel teatro La Fenice e in quello di via della Pergola il primo dramma per musica dovuto a C. Giotti, ma a Venezia la musica fu di Giuseppe Giordaniello, a Firenze di Gaetano Andreozzi. Il più gran successo sembra abbia avuto la tragedia lirica di Salvatore Cammarano, mucicata da Giuseppe Persiani, dal 1835 a Napoli.

Oltre alla ricordata novella d'A. Friedmann, c'è quella della contessa de Genlis ed anche una della S. B. de Brilhac « Agnès de Castro, nouvelle portugaise » (Amsterdam, 1688) che venne tradotta in inglese, tedesco e olandese e su cui è basata la tragedia inglese della Cath. Trotter e che tanto successo ottenne dal 1696 nel « Theatre Royal by his Majestys Savants ». Il motivo si ritrova poi nelle « Romantische Erzählungen aus Portugals Geschichte » (1834) di H.E.R. Belani e nelle « Drei Portugiesinnen » di F. von Raumer (1851), poi nelle « Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal » (1839) di F. Donis, mentre l'esposizione storica è fatta da E. Maison nel volume « Une page d'histoire: Inès de Castro (Paris, 1891).

Nell'articolo « Histoire abrégée du Thèâtre Portugais » pubblicato nello *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts* del 1781 (non è apparso questo articolo prima nel « Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur » che usciva dal 1780 a Dessau e Lipsia?). Friedel afferma che « l'auteur de l'excellente tragèdie d'Inès de Castro avec des choeurs composés dans le gaût des Grecs s'est pigué de suivre fidèlement l'histoire, et le Poëme de Camoëns ». I Lusiadi erano stati tradotti in ispagnuolo, italiano, tedesco; in francese appena nel 1735 da Duperron de Castera e nel 1776 da La Harpe e non pochi critici, come N. S. Guillon nel 1801, consideravano il terzo canto del Camôens quale fonte d'ispirazione anche della tragedia di La Motte. Ma è noto che il grande poema portoghese vide la luce della stampa dopo la morte di Antonio Ferreira che conosceva certamente la bella cronaca di Fernão Lopes e le così suggestive *romances* popolari, le « tronas que Garçia de Resende fez a morte de Dona Ynes de Castro » pubblicate anche da Kausler nel « Cancioneiro Geral » (Stuttgar, 1852). Malgrado il giudizio così sfavorevole del Bouterwek dato nella sua « Geschichte der Künste und wissenschaften » (1804) non si può disconoscere la potente espressività lirica dei cori che innalzano un inno di rara bellezza all'amore con le sue gioie e le sue sofferenze e che ragionano sulla crudeltà dei tempi e della morte implorando pietà per Ines; quella della scena così commovente in cui Ines esprime al re il suo dolore e la sua innocenza; quella del monologo di Don Pedro nell'ultimo atto, ecc. E non si deve dimenticare che il *Castro* del Ferreira (1528-1569) è la prima tragedia nazionale e che è anteriore alla prima francese, la *Marie Stuart* (1605) di Montchrestien. Giustamente scrive Heinermann che « come poesia *Castro* del Ferreira col suo magnifico linguaggio poetico e colla sua ricchezza di pensieri rimarrà sempre un ornamento della letteratura portoghese, di cui a ragione è fiera la patria del poeta ». E' già acquisito per la scienza letteraria che *Nise* (anagramma per Ines) *Lacrimosa* di Gerónimo Bermudez pubblicata prima di quella del Ferreira non è che quasi una traduzione spagnola della tragedia portoghese.

Mentre la « Tragedia Famosa de Doña Ynes de Castro Reyna de Portugal » (1612) dello spagnuolo Mexia de la Cerda significa un reale progresso, ad essa attinse l'ispirazione lo spagnuolo Luis Velez de Guevar, per la sua « comedia famosa » *Reynar despues de Morir* (1652) che ebbe un durevole successo sulla scena e che è stata esaminata da Th. G. Ahrens nella tesei di Halle su *Zur Charakteristik des spanischen Dramas in Anfang des XVII. Jahrhunderts.* L'opera del Guevara è senza dubbio una bella realizzazione artistica del tema d'Ines de Castro.

Le Vicomte de Grouchy et Emile Travers affermano nell'« Etrde sur Nicolas de Grouchy et son fils Timothée de Grouchy » (1878) che Nicolas de Grouchy (1509-1572) che visse lungo tempo nel Portogallo, tradusse in francese la tragedia del Ferreira che deve aver avuto un'edizione anteriore a quella del 1578 « agora novamente aacrescentada », ma è difficile dire che questa traduzione abbia esercitato qualche influsso. Fatto sta che la tragedia tanto ammirata e tanto combattuta *Inès de Castro* di Houdar de La Motte (su cui si veda la tesi parigina del 1898 di Paul Dupont: « Un Poète - Philosophe au commencement du dix-huitième siècle: Houdar de la Motte ») e che dopo *Cid* ebbe il più grande successo sulla scena francese, non è affatto basata su quella del Ferreira, ma piuttosto su quella del Guevara che aveva il primo fatto portare i bambini di Ines sulla scena « Les Enfants, scrive La Motte, que j'ai hasardés sur la scène et les circonstances où je les fais paraître, ont paru une nouveauté sur notre Théâtre », mentre Voltaire afferma: « J'allais hier à Inez: la pièce me fit rire, mais le cinquième acte me fit pleurer. Je crois qu'elle sera toujour au nombre de ces pièces médiocres et mal écrites qui subsistent par l'intérêt ». Le parole del Voltaire esprimono giustamente la realtà: il motivo portoghese d'Ines interessa e commuove benchè esso non abbia ancora trovato il suo vero poeta. La tragedia di La Motte venne tradotta in portoghese, spanuolo, inglese, tedesco e fu fonte d'ispirazione del *Demofoonte* (1733) del Metastasio, come ha dimostrato l'abate Giovanni Colomes nello scritto « Paragone fra il Demofoonte di Metastasio e l'Ines di La Motte » (1785) combattendo così Pietro Napoli-Signorelli che nella « Storia critica de' Teatri antichi e moderni » (1777) nega l'influsso di La Motte sul Metastasio. La prima traduzione italiana in versi della Ines di La Motte è dovuta a Carlo Stendardi e il citato Colomes parla ancora di molte altre traduzioni nel '700. In italiano abbiamo ancora la tragedia (1826) di Davide Bertolotti, quella del 1845 di Laura Beatrice Olieva-Mancini, che è una delle migliori, quella del 1853 di Enrico Franceschi ed infine quella del 1898 di Luigi Bandozzi.

In Francia Vittor Hugo compose nel 1820 il melodramma *Inez de Castro* in cui si sente, come dimostra Heinermann, la lettura di La Motte e di La Cerda e sotto l'influsso di La Motte Lucien Arnault scrisse « Pierre de Portugal » e Firmin Didot « La Reine du Portugal! ».

Sempre dallo Heinermann apprendiamo che nel 1858 il portoghese Innocencio Francisco da Siiva aveva l'intenzione che la morte resa vana, di pubblicare una monografia « que devera emprehender em algumas centenas de artigos a indicacao amplissima de tudo que em Portugal e fôra ha sido escripto e publicado por poetas e historiadores com respeito á quelle tragico e famoso episodio ». Non so se esisía un lavoro sulla fortuna d'Ines nella letteratura portoghese, ma questo tema poetico portoghese che tanto vasta risonanza ebbe nella letteratura europea durante secoli, merita di essere esaminato non solo nell'arte, ma anche nella critica letteraria e teatrale. Speriamo che qualche poeta, romanziere o autore drammatico vi attinga l'ispirazione per assicurargli una fortuna durevole. Questo dovere è soprattuito dei Portoghesi, perchè di solito la patria del motivo poetico è anche quella del poeta.

Claudio Isopescu

Scienza e anima

I lettori, che non appartengano alla categoria degli studiosi di psicoanalisi o decisamente dei medici, dovranno convenire che ad un comune mortale non può balenare per la mente la inesauribile complessità del problema sessuale femminile, nelle sue causali e nei suoi derivati. Una conoscenza di tale genere sembrerebbe a prima vista una specie di barriera terrorizzante, capace di fermare i battiti del cuore al più spregiudicato degli uomini e a raggelare insieme ogni impulso focoso. Tuttavia, vinto il primo senso di stordimento, si fa strada l'intuizione della enorme responsabilità che tutti i più minuti episodi della vita hanno su questa rete sottilissima che è la sensibilità fisiologica la quale obbedisce a leggi squisitamente psichiche e spirituali e può essere deformata, sacrificata e contorta da un gesto, da una parola, da una situazione imprevista, da una rimembranza o da un pudore offeso. Un intreccio delicatissimo, una trama impalpabile, su cui si informa tutta un'esistenza e spesse volte la felicità delle famiglie.

Per penetrare in un campo tanto intimo che si nega alle indagini, che si falsifica e si travisa, bisogna avere un profondo afflato di umanità, bisogna essere privi di pregiudizi e di rancori, bisogna camminare a cuore aperto con un grande desiderio di fare del bene: allora si può misurare l'importanza di certe influenze determinanti che l'umanità trascina con sè da secoli.

Una esauriente indagine svolge a questo proposito Wilhelm Stekel nel suo recente volume sulla « Donna frigida », uscito in una stupenda edizione per i tipi di « Astrolabio »; il medico che per decine di anni ha svolto la sua attività di sessologo a Vienna, ha avuto cura di annotare i più disparati casi di anomalie e di degenerazioni pervenute a sua conoscenza, e di cui fu incaricato di occuparsi per una necessaria opera di risanamento psichico. Studioso accurato, alunno di Freud ed in seguito apostata della dottrina del maestro, lo Stekel è riuscito ad ottenere delle confidenze che riportate nel suo libro raggiungono toni di alto interesse umano e insieme carattere di scabrose quanto scientifiche rivelazioni. E' necessario senza dubbio superare quell'immancabile avversione che la crudezza di tali argomenti provoca nel nostro senso morale, ma non può sfuggire l'utilità che una conoscenza così documentata può apportare nell'impostazione della vita.

La teoria che ogni donna costruisca il proprio ideale d'amore sull'immagine del proprio padre, così come ogni uomo su quella della propria madre, è confermata dall'A. il quale peraltro sottolinea l'inesauribile gamma di riflessi che questo ideale, deluso, tradito o alimentato, porta con sè. Ove l'ideale-padre venga a mancare, o viceversa, ecco affacciarsi il pericolo di una tendenza omosessuale favorita dall'eccessiva confidenza con la madre, dall'abbandono in essa e dall'abitudine alle sue carezze.

In queste imprevedibili risonanze dell'età infantile si trovano il più delle volte i germi di una frigidità avvilente, che altro non è se non una tara psichica, che una volta identificata e spiegata può venire risolta, risanando così non solo la persona fisica ma la situazione che ad essa si connette. Altro diffusissimo motivo di frigidità è costituito nella donna dalla repressione imposta dalla morale e dalla vergogna interiore che agisce sulla rivelazione di una forte componente sessuale. La psiche lentamente falsifica la natura e degenera in anomalia.

Non è qui il caso di continuare ad enumerare le cause e le conseguenze di uno stato anormale, diffusissimo malauguratamente nella società ed in rapporto al quale un'altissima percentuale di donne deve essere qualificata nevrotica: soltanto ad uno scienziato o ad uno studioso può essere consentito di penetrare in questi conturbanti ed inesauribili misteri i quali, tuttavia, una volta a conoscenza dell'umanità potrebbero venire ovviati in gran parte, facilitando così un'intesa e una distensione non solo fra i sessi, ma fra gli spiriti esasperati da un'assurda lotta che trova la sua fonte nella enorme, incolmabile ignoranza in cui un malinteso pudore ci costringe a vivere.

Pia Moretti

L'IDEA DI NAZIONE

L'idea di nazione non avrebbe potuto certo influire tanto profondamente sul corso della storia contemporanea dell'Europa e del mondo, se la nazione non si fosse, a partire dagli inizi dell'Ottocento, impadronita dello Stato. Mai la nazione, intesa come fatto di cultura e di sangue, di tradizione e di costume, di lingua e di religione, avrebbe potuto assurgere a principio politico operante se non avesse saputo informare di sè il potere politico costituito. E quando Renan definiva la nazione « un plebiscito di tutti i giorni » colpiva veramente il carattere essenziale e costitutivo dello Stato nazionale. Unicamente per un atto di volontà può maturare infatti la risoluzione e la sintesi della « nazione culturale » — che ritrae volta a volta i suoi caratteri dalla comunanza del suolo, del linguaggio, della religione, delle memorie, dei destini — con quella individualità storica definita, vivente, operante che è la « nazione statale »: una nazione è ciò che vuole essere una nazione. Il giuramento dei primi confederati svizzeri nel Rütli: « vogliamo essere un popolo unito di fratelli » poteva ben fondare una nazione statale tra appartenenti a nazioni culturali eterogenee; ma nè la letteraria coscienza nazionale balenata già negli umanisti italiani, nè la lucida intuizione delle ragioni del potere brillata nell'italiano Nicolò Machiavelli, che pur celava una appassionata sollecitudine per le sorti d'Italia, poterono minimamente costituire l'Italia a Stato nazionale, primo che l'Italia sapesse esprimere una « classe politica » animata dalla volontà di fondarlo.

Ma l'idea di nazione divenne, a partire dagli inizi dell'Ottocento, operante nella storia e potè informare di sè lo Stato, perchè proprio allora il pensiero moderno, fattosi consapevole del significato eversore delle proprie intuizioni anche sul terreno della politica, potè quell'idea adeguatamente fondare e giustificare. Contro l'individualismo ed il cosmopolitismo, contro l'utilitarismo della visione illuministica dell'uomo, il pensiero moderno giungeva, proprio in quel tempo, a fondare, nella nazione e nello Stato, un'intuizione adeguata del superindividuale. Quale altro significato ebbe in realtà l'Illuminismo, se non quello di una implacabile requisitoria contro tutte le « usurpazioni » commesse dalla storia in danno ai sacri diritti individuali? Che poteva mai significare la nazione per l'uomo secondo ragione, per cui l'universalità della ragione trovava adeguato riflesso solo in un ideale cosmopolita? Come poteva un illuminista concepire lo Stato, se non come semplice strumento della sicurezza e del benessere del singolo, da contenere nei limiti il più possibile angusti, da contrastare con ogni mezzo nelle sue velleità tiranniche?

In un eccellente saggio dal titolo *L'idea di nazione dal Rousseau al Ranke*, tradotto ora in italiano in un volume della « Biblioteca Storica Sansoni », Otto Vossler si propone appunto di mettere a fuoco il momento di trapasso dall'intuizione razionalistica e individualistica dell'Illuminismo nei suoi riflessi politici alla concezione e alla maturazione speculativa dell'idea di nazione. Il pensiero e l'opera del Rousseau, del Burke, del Jefferson, del Fichte, dell'Humboldt, del Mazzini, di Hegel, del Ranke sono acutamente e lucidamente esaminati sotto questo aspetto. Il Vossler sa rintracciare, nel pensiero di personalità così diverse, comuni motivi animatori, ne segue lo svolgimento, ne mostra il confluire sia nella speculazione onnicomprensiva dello Hegel, sia nelle analisi storiche del Ranke.

•

Fu il Rousseau — argomentava il Vossler — che, contrapponendo alla ragione assoluta l'irrazionale del sentimento, all'individuo razionalista la libera personalità e riconoscendo nella sottomissione all'imperativo della coscienza, della voce divina che è in ognuno, la condizione della vera libertà, potè risolvere il contrasto fra l'autonomia personale da un lato e la costrizione ineluttabile di un ordine statale dall'altro. Se nell'intimo di ogni Io vive un Noi, solo la *volonté générale* è la vera volontà di ognuno, solo la forza coercitiva e correttiva dello Stato, incarnazione della *volonté générale* è in grado di costringere ciascuno alla vera obbedienza verso se medesimo, solo lo Stato può esprimere la libera volontà della personalità. L'indifferenza dell'illuminista verso lo Stato è riscattata, la predica morale del razionalista contro gli abusi dello Stato è tacitata, la frattura fra la cultura e lo Stato è colmata alla luce di queste intuizioni rousseauniane. Al Voltaire che nel borgo sperduto di Ferney, al confine di tre paesi, isolato da tutte le patrie, da tutte le possibili soggezioni statali, trova il suo luogo ideale, Rousseau risponde volgendosi alla patria, all'ordine, allo Stato, al paese natio: alla sua Ginevra.

Fu d'altro canto il Burke — fiero oppositore di tutti i radicalismi rivoluzionari — a scoprire nella realtà politica, nello Stato, « comunità non solo tra vivi, ma tra vivi e morti, tra viventi e nascituri » il solo mezzo di conservazione di quei tesori dell'esperienza storica, che fanno dell'uomo una superiore civile personalità.

Fu Jefferson che potè innestare nel suo pensiero prettamente illuminista, razionalista, individualista l'ideale nazionale, elevando la sua nazione, la nazione americana, alla missione di perenne portatrice dei valori universali di libertà e di progresso, bandiere dell'Illuminismo.

Fu il Fichte che, nella sua elevata visione di un'umanità rigenerata dall'impero universale della ragione, assegnò alla nazione tedesca, intesa come la comunità ideale di « coloro che la pensano nobilmente » il compito di modello e di alfiere dello spirito dell'epoca.

Fu l'Humboldt, il « socio » silenzioso dei classici tedeschi, che, gettando un ponte fra Weimar e Postdam, realizzò l'unione della cultura tedesca e dello Stato tedesco, vivendo egli stesso, ministro dell'Istruzione della Prussia risorgente, questa unione.

Fu l'Italia durante la Rivoluzione francese il classico esempio di un popolo che, di fronte alla catastrofe del suo sogno idilliaco, della sua cultura fiorente ed imbelle, premuto da una tirannia educatrice, imparò le ansie della tensione politica, intraprese le vie perigliose della cospirazione, osò sognare di misurarsi una volta nella lotta decisiva.

Fu Giuseppe Mazzini che, procedendo dalla politica, dalla nazione dalla volontà diretta alla nazione al pensiero e alla filosofia, mostrò una connessione necessaria esistente fra nazione e umanità. Sottoponendo alle esigenze pratiche del suo apostolato politico per l'unità d'Italia le intuizioni dello storicismo letterario herderiano, le visioni profetiche del sansimonismo, i miti fichtiani della « nazione umana », Mazzini finiva per trovare in ideali etici e religiosi, quindi supernazionali e universali, l'aiuto, il sostegno e la conferma di cui la sua volontà nazionale necessitava.

Ma fu Giorgio Federico Hegel che, imputando tutte le antinomie dei teorici e degli apostoli dell anazione all'errore filosofico del dualismo, colmando una volta per tutte l'abisso tra reale e razionale, identificando ragione e realtà, propose del problema la soluzione radicale e definitiva. Nello Stato egli additava una delle infinite determinazioni dello spirito razionale creatore, del logos: di quelle realtà molteplici che sono il sovrano e il parlamento, i giudici e l'esercito, le scuole, le corporazioni, i cittadini, lo Stato è il principio unificatore. Lo Stato è la nazione razionale, la nazione è lo Stato concreto. E se lo spirito di un popolo, sussunto nello Stato, altro non è che una distinzione dello spirito universale, la nazione esprimendo liberamente il suo genio, assolverà una missione supernazionale, umana. Però, con un trapasso arbitrario, per il quale la vivente realtà dela storia veniva imprigionata nell'astrattezza di uno schema, Hegel pretendeva riservare a soli quattro popoli, ultimo il tedesco, il rango di portatori dello spirito universale. Doveva toccare ad uno storico, a un instancabile indagatore del corso delle cose umane, doveva toccare al Ranke di comprendere come a tutte le grandi nazioni, senza privilegi od esclusioni assurde, appartiene un titolo di nobiltà e di legittimità, che loro deriva da una particolare missione, da una sorta di divino mandato.

Molteplici e fortunose furono le vicende dell'idea di nazione dal Ranke fino a noi, e incalcolabili i loro influssi sulla storia. Il Vossler non le illustra, ma sempre gli son presenti come termini di pacata e ferma polemica. Certo, per chi ancora speri ritrovare, nelle intuizioni e nelle costruzioni del pensiero e nella meditazione della storia, lume e guida dell'azione o almeno apertura alla speranza, la soluzione del problema della nazione si ripropone ancora nei termini che si offrivano al Ranke. Come già al Ranke, le nazioni si mostrano a noi quali individualità insopprimibili, pena la dispersione di un inestimabile patrimonio storico; ma la ricerca di una loro intima unità, di una loro armonia dinamicamente risultante dalla direzione concorde, appare più che mai la condizione imprescindibile per un meno inquieto e meno dubbioso domani degli uomini.

Danilo Granchi

● La Società « Dante Alighieri », in collaborazione con l'ufficio radiodiffusioni per l'estero, ha organizzato un corso di lingua italiana per gli ascoltatori di lingua germanica. Il corso, iniziatosi il 14 gennaio, ha avuto termine il 30 giugno con una proroga di oltre un mese date le numerose richieste pervenute dagli ascoltatori dei vari Paesi europei. In complesso sono state trasmesse 48 lezioni. Attualmente si sta studiando la opportunità di effettuare un altro corso di lingua italiana per gli ascoltatori di lingua inglese.

● La Commissione per le Arti figurative della XXV Biennale, in base all'art. 11 del regolamento generale, ha assegnato il premio di acquisto di L. 250.000, messo a disposizione dalla rivista « Ulisse », al pittore Mario Mafai di Roma, a maggioranza assoluta.

LETTERA DI SFIDA
SU SERGIO PUGLIESE

La provincia ci scrive spesso domandando suggerimenti e consigli su commedie da potersi rappresentare in sedi filodrammatiche. Esigente provincia, che vuol sempre (« possibilmente ») commedie di sicuro successo, su cui non gravi troppo il *copyright*, con pochi attori e parti non difficilissime, e « non del tutto immorali » anche se « non proprio parrocchiali ».

Amici pistoiesi, perchè fate gli ingenui? Vi conosco molto bene, conterranei d'elezione, e conosco la vostra storia e la vostra cronaca (ah, quell'Anonimo trecentesco donde potreste trarre chi sa quanto teatro, a lustro della città e sperimento perpetuo dei vostri filodrammatici!): so che ingenui non siete, e che vi piace metter nei guai le vittime prescelte, secondo il gusto del limitrofo pratese Benelli, e quello dei più distanti ma congeniali fiorentini; so che profanate le sacrestie, e con la mano e il cuor leggieri del Fucci, vi procurate una vostra celebrità. Altri fa parlare di sè affaticandosi alle Termopili, altri inseguendo per le vie di Roma i ladri di biciclette; ma voi? Citerei Dante, se non sapessi che vi gloriate delle sue invettive. Ho da credere con lui che « bell'onor s'acquista in far vendetta »? Ma se è quel che cercate, di farmi uscire dai gangheri. Vi basterebbe indurmi a consigli spericolati o a risposte tergiversanti, sì che, in un caso o nell'altro, con la vostra aria sorniona, andreste girando pei caffè cittadini attribuendomi la responsabilità di un suggerimento scollacciato, o giustificando la vostra proverbiale inerzia col dire che nemmeno io, il fortunato che segue tutti gli spettacoli, so consigliarvi una buona commedia. Forse non sono stato pistoiese con voi, con voi filodrammatico, chiacchieratore come voi, per voglia assai dilettosa di rimandar sempre le decisioni finchè si trovano argomenti preparatori?

Leggo in *Sipario* che Fabio Giovannelli ha rappresentato con la « Stabile della Scuola pistoiese » *E Giove ride*, di Cronin. Volete consigli, e non mi dite nemmeno che avete una *Stabile*. E dei vostri attori, che ne so? Se valgono i Geri, i Tagliasacchi, i Pancani, i Giannelli, le Lorenzetti dei miei tempi (quando morivamo in un metro e venti di palcoscenico, facendo strage di lampadine della ribalta; o il fondale ci piombava sulle spalle, costringendoci a recitare tutto l'atto in posizione di cariatidi; o agonizzavamo, fuor di metafora, masticando cavolo cosparso di aloe, il cavolo in omaggio al verismo dell'epoca, e il condimento tolto dalla novella boccaccesca, non già per imbolare il porco a Calandrino, ma la prima attrice alla vittima, con tutti i commenti e i paralleli del caso), se i nuovi attori valgono quei veterani che saluto da queste colonne con nostalgia e affetto, potete far tesoro del seguente consiglio.

Sergio Pugliese, nel '42, fece rappresentare da De Sica, G. Rissone e Tofano, *L'Ippocampo*, commedia che ottenne uno dei più strepitosi successi italiani. Oggi, la *Compagnia del Teatro Comico* ha felicemente ripreso all'Eliseo quei tre atti, per contrastare al nemico stagionale il fatale trionfo.

L'ippocampo, o cavalluccio marino, citato dai poeti ad esempio della più incredibile monogamia, è quel grazioso animaletto che, scelta la compagna, se l'annette, la incorpora, la trascina seco per tutta la vita, non abbandonandola neppure un momento. Invero, non sappiamo qual parte abbia la femmina nella cosa (che potrebb'essere anche merito suo); fatto sta che i poeti e il Pugliese prediligono l'animale maschio, traendo vaghe illazioni dal paragone con l'uomo.

Il quale è Pio, un compositore di musica leggera, innamoratissimo della moglie, o forse appagato dalla moglie per bisogno costituzionale di quiete e saggia soddisfazione dell'abitudine. L'editore di Pio, Camillo, è il tipo opposto: un di quegli uomini che, senza disamare la moglie, braccano ogni genere di selvaggina, in conformità del regale disgusto per le pernici di sempre. Donata, la moglie di Pio, è, più che moglie, una tranquilla protettrice del musicista, e contorna di lusinghe e buoni consigli quel bambinone francamente simpatico, al quale il pubblico concede volentieri un dignitoso e compiaciuto compatimento. Ma nella musica di Pio, come nella sua vita, non c'è frizzo e non c'è sale; e quando la suocera e l'editore spietatamente offendono l'orgoglio di lui, l'uno attribuendogli una inferiorità fisica, una specie di gobba, nell'indifferenza al richiamo del sesso, l'altra contestandone la qualità d'artista, essendo che l'artista — secondo concetti non esclusivi delle suocere — è un irregolare indomabile, mentre Pio è un cucciolone ammaestrato; Pio insorge e lancia quasi una sfida a se stesso, tanto più che è assediato da un'audace vedova, appetita dall'editore ma appetente il musicista. Pio, uomo piuttosto non-brutto che bello, intelligente senza genio, musicista di poca musicalità, ma onesto e raziocinante, sul punto di commettere la corbelleria estrema, sa domandarsi e domandare alla vedova, perchè mai ella possa essersi incapricciata di lui. Sapremo che Elena era stuzzicata dal pensiero della cosa proibita: riuscire dove tutte le altre fallivano, sfatare la leggenda che una sola donna potesse appropriarsi a tal punto un uomo. Ma Elena è intelligente e non ingenerosa — come càpita a donne della sua esperienza —; ha compassione di Pio, sente che egli rilutta alla più facile delle avventure, e si rassegna a lasciarlo intatto e ippocampo alla mogliettina ignara. Ma Edith, consorte di Camillo, l'editore, nel sorvegliare il marito, scopre i traffici iniziali di Pio, li riferisce a Donata, che stretta dall'evidenza sconcertante, dall'amica esperta di infortuni coniugali, dalla madre normalmente madre e suocera, si convince che l'adulterio è consumato, affronta il marito, si esaspera alle giuste proteste d'innocenza, delibera di lasciare la casa per sempre. In un terzo atto in cui il paradosso si sposa dilettosamente con la finezza psicologica, e l'ironia ammiccante con la comicità farsesca, Pio, per riconquistare Donata e convincerla a restare, deve confessare una colpa non commessa, precisarne i termini, i modi, gli orari, inventare un'indegnità propria perchè la moglie possa dignitosamente perdonarlo, in considerazione del fatto che non è nè sarà lei la sola e l'ultima moglie tradita. Forse, nel subcosciente, Donata finanche inorgoglisce d'esser la compagna di un cavallo stallone invece che d'un cavallo-bruco. Ma Pio ha appreso qualcosa di nuovo; sa ora che l'avventura è meno pericolosa del previsto, sa che il perdono può dipendere da parole scelte bene o dall'offerta concreta di costose villeggiature. Sembra sodisfatto di sentirsi innocente, ma l'amico Camillo, occhio clinico, può chiudere la commedia con una facile « moralità », accusando le tre donne di avere irrimediabilmente corrotto Pio: egli è ormai uomo come tutti gli altri, senza più gobba nè prerogative marine.

Attribuire moralità alle ultime parole dell'editore, è forse troppo; tuttavia la materia della commedia, da me grossolanamente riferita, non può dare una idea dell'innocenza (relativa, si capisce) con cui sono svolti i tre atti. L'equivoco della condizione particolare ha eccitato più l'estro intellettuale che non quello sensuale dell'autore, così che, lasciata a sottofondo una convenzionale prurigine adulterina, il Pugliese s'è applicato alla ricerca di un dialogo intelligente e raffinato, chiaramente allusivo a moralità spicciole che forse son patrimonio comune, comunemente dimenticato nella consorteria matrimoniale. La commedia è principalmente in un arguto *memento* che ha sue scaturigini goldoniane: un andante con moto, sfacciataggine con pudore.

Che volete di meglio, amici pistoiesi, se aspirate a cose moderne, di sicuro successo e « non proprio parrocchiali »? Vedremo se ce la farete ad avvicinarvi alla recitazione di Mario Pisu, un Ippocampo goffo e agitato, massiccio e minuscolo, ottuso non senza intelligenti intuizioni, cavalluccio di abissali profondità marine eppur nato per affogare in un bicchiere d'acqua. Vedremo se troverete una Donata tenera, fiduciosa, semplice, modesta e infine risentita in tutta la gamma di una comune femminilità, come quella diligentemente studiata e resa di L. M. Rocca; e un Camillo presuntuosamente mascolino e fieramente inconcludente come Tino Bianchi. Aggiungo che, senza avere osservato la felice misura di Isa Querio nella parte di Sabina, la vostra « suocera » può compromettere l'eleganza complessiva del lavoro e forzarne scene fondamentali.

Vedremo, ho detto, con ciò intendendo insinuare che aspetto l'invito: e vi prometto che verrò perchè, in ogni caso, mi aspetto o sodisfazione o vendetta.

Vladimiro Cajoli

ATTIVITÀ
DELLA DANTE

Presso il museo d'arte di Amsterdam, dove ha avuto luogo recentemente una esposizione d'arte italiana, lo scultore Carasso ha tenuto una conferenza sulla plastica italiana contemporanea.

A Berna sono stati istituiti quattro corsi di lingua italiana e un doposcuola per i figli degli italiani residenti in Svizzera.

A Città del Messico è stata inaugurata una mostra di arti plastiche allestita dai soci della « Dante ». La mostra è stata visitata da varie personalità diplomatiche e consolari tra cui gli ambasciatori di Cina, Italia e Portogallo.

Due corsi di letteratura e storia italiana hanno avuto inizio a Colonia con la partecipazione di oltre 70 allievi. Lo stesso Comitato ha istituito due corsi estivi per i figli degli italiani residenti in questa città.

Conferenze sulla pittura italiana dell'800 e sui principi della storia romana sono state tenute a Graz sotto gli auspici del Comitato locale. Nella stessa città sono stati premiati, recentemente, i migliori allievi del corso di lingua italiana promosso dal Comitato al quale hanno partecipato 72 iscritti.

Presso i Comitati di Marburg e Heidelberg l'on. Maria Jervolino ha tenuto una applauditissima conferenza sulla situazione d'Italia.

SERGIO PUGLIESE

L'impossibile desiderio

E' un capitolo non bello della vita di Giorgio di Galles, figlio di Giorgio III d'Inghilterra e principe reggente, che il vecchio regista Cavalcanti ci descrive in questo suo film *L'impossibile desiderio*.

Egoista, gaudente, ubriacone, inviso alla maggior parte dei sudditi per la condotta immorale, il Principe ostacola in ogni modo l'amore della figlia Carlotta con Leopoldo di Sassonia-Coburgo. Due motivi sono alla base di questo conflitto tra padre e figlia: la popolarità della principessa e la povertà di Leopoldo, che contrastano rispettivamente con l'invidia e l'esosità del Principe di Galles. Egli avrebbe stabilito di dare la figlia in moglie all'erede al trono di Olanda, raggiungendo, se il matrimonio si effettuasse, il duplice scopo: di allontanare dall'Inghilterra Carlotta che, fa apparire ai sudditi ancor più corrotta e decadente la condotta del padre, e di non essere costretto ad elargire denaro per lo sposo, dal proprio patrimonio. Ma Carlotta ha un temperamento che non si piega facilmente: preferisce essere per quasi due anni prigioniera piuttosto che sposa al principe di Orange. Alfine, anche perchè i sudditi manifestano chiaramente il loro sentimento e i loro giudizi sulla condotta del Principe di Galles, questi acconsente alle nozze della figlia con Leopoldo, sperando intimamente che il popolo mitighi l'aperta ostilità nutrita contro di lui. Ma, con il matrimonio della figlia, avviene nel Principe di Galles una crisi. Un desiderio prepotente misto di affetto e di ambizione regale, invade l'animo di Giorgio: egli desidera avere un nipotino che sia l'erede legittimo. Il destino sembra assecondare le speranze del Principe di Galles, perchè Carlotta darà presto l'erede atteso. Ma quando sarà il giorno dell'evento, il lutto si abbatte sulla casa degli Hannover: il bambino nasce morto e la madre, stremata per il difficile parto, seguirà il figlio nella tomba. Indirettamente il Principe di Galles era stato la causa di quella duplice disgrazia, giachè aveva voluto che la figlia, durante la gravidanza, fosse assistita da un celebre quanto retrogrado ostetrico che l'aveva curata a base di salassi, minando con quel metodo antico la fibra della gestante. Era nei disegni del destino che Carlotta e suo figlio morissero e lasciassero così che Vittoria, figlia del fratello del Principe Reggente, un giorno salisse sul trono d'Inghilterra.

Alberto Cavalcanti ha ambientato il film con proprietà di stile, fra intrighi di palazzo e conflitti regali, ma con umanità fredda e poco comunicativa. Dignità di personaggi e di linguaggio aleggia nelle ottime ricostruzioni cinematografiche degli ambienti di corte, ma mai si tramuta in sorgente di emozioni, benchè la trama tenda ad essere patetica e a volte dolorosa. Qua e là svolazza qualche problema sociale appena accennato e scopertamente inteso sia per caratterizzare meglio gli opposti sentimenti del Principe Reggente e di Carlotta, sia per vivificare con qualche movimento di comparse la statica vicenda.

Certo non si può dire che questo film sia degno del nome di Cavalcanti, che è sempre stato all'avanguardia dei più interessanti indirizzi cinematografici. Fra gli interpreti primeggia Cecil Parker, che ha dato vita al personaggio del Principe, con una precisa esposizione dei caratteri negativi del poco edificante Reggente d'Inghilterra. La recitazione di questo attore è la cosa migliore e più viva del film, che spesso ristagna in una grigia e compassata documentazione dell'epoca, anche se il più delle volte ammorbidita da una eccellente fotografia.

Leonardo Cortese

LA RADIO

PROPOSTA, DOPO FAYAD

Un radiodramma di Samy Fayad: «Il cacciatore di Salonicco», è stato almeno per noi, come un'iniezione di fiducia e di speranza nella radiodrammaturgia, che è genere assai discusso e riguardato con sospetto dalla letteratura militante. La grande labilità della produzione radiofonica è forse la ragione più importante della diffidenza degli artisti consacrati, i quali non possono rassegnarsi a concepire e scrivere per il successo di un momento. I pionieri della radiofonia hanno cercato di girare l'ostacolo mediante la pubblicazione delle opere più meritevoli, che, bene o male, prima o poi, si possono leggere in edizioni non difficilmente reperibili. Resta l'inconveniente che, non essendo ancor nata una coscienza d'arte radiofonica, anche la pubblicazione è destinata a mediocre risonanza. Si può osservare che la stessa produzione teatrale difficilmente entra nel giro librario, a sodisfazione (e conforto economico) degli autori. Tuttavia, un grande successo teatrale resta nel curriculum *critico di uno scrittore, e la nobiltà del genere è così antica e rispettata, che pochi autori sanno sottrarsi alla tentazione di invadere il campo relativo.*

Scrivere è di per sè conservare, imbalsamare, e quindi diffidare di tutto ciò che non prometta di saper sfidare il tempo: è ovvio che l'artista autentico giudichi fatica sprecata quella destinata a una forma d'espressione come la radio, che ti promette due, tre repliche al massimo, e non saprebbe dirti con precisione a qual pubblico devi dirigerti. In questo senso, la condizione dello autore radiofonico è ancor più incerta di quella dell'autore teatrale e si avvicina, se mai, alla condizione del soggettista e dello sceneggiatore cinematografici, i quali parimente brancolano alla ricerca di un quid medium *che non ripugni alla coscienza artistica, pur dovendo sottostare alle esigenze commerciali della produzione. E, nonostante la minor labilità del cinematografo, si veda quanto è scarso il numero dei buoni scrittori attratti e « compromessi » dalla decima musa.*

La televisione agirà probabilmente in favore dei contatti fra gli artisti e le radio-onde; ma gli artisti farebbero bene a riflettere su questa loro organica antipatia per un'attività che, tutto sommato, si raccomanda oggi proprio e soltanto alla parola, la cui difficile vita, solitaria e puramente acustica, a rigore, non dovrebbe spaventare chi si è proposto di avvalorarla e di viverne. E la Radio, ancor prima d'essere o aiutata o soppiantata dalla televisione, dovrebbe cercare il modo di allettare e persuadere gli artisti, che le sfuggono quanto più possono lontani, o non si impegnano mai in modo veramente e intenzionalmente radiofonico. Come? Ciò si domandano anche gli Angioletti, i Piccone Stella, i Pugliese e quanti altri alla R.A.I. debbono risolvere il medesimo problema. Noi, senza minimamente presumere di avere idee efficaci che altri non abbia, cercheremmo di assicurare agli scrittori la massima pubblicità (si fa molto a questo riguardo) e la minima labilità. Specialmente ora che sta per cominciare un terzo programma, offriremmo ai maggiori letterati, contratti per un minimo di tre o quattro trasmissioni della medesima opera; e, almeno una volta il mese, pubblicheremmo sul Radiocorriere (o con il R., come supplemento volante) il testo o i testi più ragguardevoli trasmessi in precedenza. Una delle annuali campagne per gli abbonamenti, tenteremmo di destinarla alla risoluzione del nostro problema, distribuendo numerosi e cospicui premi proprio ai giudizi che radio ascoltatori (abbonati?) avessero inviato alla R.A.I. su un prefissato ciclo di trasmissioni. Si potrebbero premiare e leggere i giudizi migliori; si potrebbero estrarre a sorte, leggere e premiare altri giudizi, buoni o cattivi, che testimoniassero l'ascolto e la considerazione delle opere particolari.

Si può esser certi che, di fronte a concrete manifestazioni di attenzione collettiva, anche gli scrittori comincerebbero a capire quale enorme pubblicità la radio può esercitare a loro vantaggio, e non sdegnerebbero di applicarsi alla conquista di un pubblico indefinibile, che almeno in una certa percentuale potesse trasformarsi in quel pubblico ben definito a cui lo scrittore aspira.

A ciò e ad altro, pensavamo dopo la trasmissione del « Cacciatore di Salonicco » di Samy Fayad, un autore già segnalatosi con altri radiodrammi, ma giunto forse con questo al possesso di una piena cifra radiofonica. Un vivace umorismo permea il tenue racconto di fatti appena credibili, e tuttavia resi fantasticamente accettabili dall'ambientazione esotica. Personaggi di fiaba ottimistica si agitano in un clima di verismo non privo di accoramento e di pietà, e si alternano al microfono con piacevolezze, gridi, ribellioni, entusiasmi, bravate, vizi e virtù, che non restano enunciati generici, ma assumono un volto, un colore, una misura degni a un tempo di buona novellistica e di buon teatro.

Mendoza, « nano pancione », e Palacios suo degno compagno, oziosi bevitori, son la disperazione di una moglie che deve sopportare, in questo, il marito, in quello l'amico di famiglia e pensionante che non paga. Il paese è messo a soqquadro dalla notizia che un avventuriero greco sta uccidendo tigri dopo tigri, con ciò guadagnando vistosi premi del governo, e il cuore di tutte le ragazze, non esclusa quella amata da Mendoza. Invero, anche gli uomini sono affascinati dal temerario: soltanto Mendoza ne sparla, dichiarando assurde e certamente falsificate le glorie di lui. Quando si viene a sapere che il Greco è un ciurmatore, che ha rubato le tigri in un Circo ove lavorava, le ha comodamente trasportate sul luogo e freddate senza pericolo, il paese rovescia su Mendoza la carica emotiva, e gli attribuisce il merito di una gran saggezza. Ma Mendoza, che in un momento di euforia s'era offerto di affiancare il Greco nella caccia alle fiere, alla notizia che l'ultima tigre è veramente libera e fuggitiva nei dintorni, rimanda a tempi migliori l'ardua impresa, facendosi forte di tutte le argomentazioni dettategli da un'ormai sperimentata saggezza. Il clima ispano-plautino della vicenda, il tono arabo-picaresco degli umori, le fanfaronate e la verità, i sentimenti e le finzioni, le contraddizioni e la freschezza comica danno insolita nobiltà a quest'opera radiofonica. La regìa del Majano è apparsa ottima in alcuni punti, affrettata in altri. Con riferimento più preciso, non si capisce, per esempio, perchè Nico Pepe racconti stupendamente la « futura » caccia alla tigre, e sùbito dopo reciti male il « racconto del Brasiliano ». U. Lay ha dato una delle sue migliori interpretazioni nella parte di Mendoza; C. Romano, un po' sacrificato in una parte di spalla, ha tuttavia contribuito validamente a rendere vivo e visivo quel tono di spavalderia riassorbita da visceri di coniglio, che resta nella memoria dell'ascoltatore, a testimonianza che anche la radio, giunta a questo grado di impegno, non è poi tanto labile: come volevasi dimostrare.

V. Incauda

ROLAND BRANCACCIO

Come la lingua francese sa sposarsi alla musica delle canzoni, precisando sempre il dettato melodico con significati chiari e congrui, senza offendere nello ascoltatore gli estremi del senso comune e del senso lirico; così Roland Brancaccio sta nella « chanson » come il moderatore ideale di slanci, malinconie, drammi, cupezze, gioie e dolori che possono volgere al disgusto e al ridicolo, sol che l'interprete ne forzi toni e misure. La Francia, naturalmente, non manca di « chansonniers » che sentono i loro repertori nell'interezza di opere d'arte, ma non credevamo che l'Italia potesse graziosamente offrire un così appassionato e valoroso concorrente ai più legittimi interpreti d'oltr'alpe. All'Eliseo, Roland Brancaccio ha presentato un programma, incentrato e culminante nelle bellissime cinque liriche di Jacques Prévert musicate da I. Kosma. Lo accompagnava al piano Cesarina Buonerba, della quale ammirammo sia il tocco sensibile e originale, sia la pieghevolezza alle estrose necessità del compagno invasato.

● La giuria del premio di poesia « Giosuè Carducci » di L. 250.000, indetto dal comune di Pietrasanta ha già iniziato i suoi lavori. Circa cento concorrenti hanno partecipato al concorso, e fra questi è stata scelta una prima rosa di venti nomi sui quali i giudici discuteranno ulteriormente per la scelta del vincitore.

● La casa editrice Zanichelli ha pubblicato in questi giorni un nuovo volume di Carlo Calcaterra *Barocco in Arcadia e altri scritti sul settecento*. Di essi parleremo prossimamente.

NOVITÀ IN LIBRERIA

CRISTIANITÁ ROMANA

Con questo bel titolo (« *La Chétienté romaine* - 1198-1274 ») è stato pubblicato recentemente il volume X della monumentale *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours* ideata e diretta dal Fliche e da V. Martin, e dopo la morte di quest'ultimo da Eugène Jarry; i nove volumi precedenti — comprendenti oltre mille e cento anni di storia nonchè il XVII relativo al concilio di Trento ed il XX sulla crisi rivoluzionaria (1789-1846) — sono già stati pubblicati, ed in parte anche tradotti in italiano con aggiunte, e costituiscono un prezioso sussidio di studio ed un'accurata esposizione delle vicende, del pensiero e delle istituzioni ecclesiastiche cattoliche nei loro numerosi e complessi intrecci con la storia politica e sociale dell'Europa.

Il volume in esame è dovuto in gran parte alla penna di Augustin Fliche, ben noto ai medioevalisti per le sue ricerche sulla riforma gregoriana; se non tutte le sue opinioni in proposito sono accettabili (si vedano le osservazioni critiche mossegli dal Falco e dal Morghen), il Fliche rimane sempre un benemerito della cultura perchè ha fatto conoscere la pubblicistica politica relativa alla lotta delle investiture ed ha illustrato le idealità che animarono Gregorio VII ed i suoi coraggiosi compagni nello sforzo di liberare la Chiesa dagli interventi dei laici.

Varie altre sono le pubblicazioni del Fliche, ma direi che in quest'ultima si è impegnato di più riuscendo a dare non soltanto un quadro chiaro e completo della vita religiosa e civile del periodo trattato, ma individuando bene i gravi problemi allora agitati, come ora vedremo; a due collaboratrici del Fliche, Christine Thouzellier e Yvonne Azais, si debbono alcuni capitoli sulla repressione dell'eresia, sull'insegnamento e le Università, ecc. L'informazione bibliografica è, come al solito, vasta e precisa, ma purtroppo si deve lamentare la solita ignoranza dei contributi italiani, almeno dei recenti, mentre sulla storia del Duecento gli studiosi del nostro Paese hanno lavorato molto e, mi pare, anche bene e non meritavano tale noncuranza; auguriamoci che la traduzione italiana, che dovrebbe essere compiuta in un tempo relativamente breve per non fare invecchiare troppo questo volume, colmi le lacune ed aggiorni le note od aggiunga qualche appendice.

Il secolo di cui tratta il Fliche nel libro citato è, all'apparenza, il più glorioso della storia della Chiesa; superate le difficoltà di assestamento dovute alle conseguenze del duello con l'Impero, rafforzata nella gerarchia, rinnovellata dall'apporto delle giovani forze degli Ordini Mendicanti, dominatrice delle menti ed a capo di tutte le attività sociali ed artistiche del tempo, riconosciuta superiore agli Stati che stavano sorgendo nell'occidente europeo, che poteva chiedere d'altro o di più la Chiesa romana? Quando mai si era verificata una così fortunata situazione? Chi non avrebbe detto che realmente la città di Dio era scesa in terra e si era realizzata nelle strutture della cristianità ducentesca? Invece non era tutto oro quel che allora luceva e sotto la crosta uniforme ribollivano tempestose novità; non a torto l'autore termina il suo scritto in tono assai pessimistico e riconosce obiettivamente che « sembra che nessuno degli scopi assegnati alla cristianità romana sia stato raggiunto e che l'anno 1274 segni piuttosto il termine di un'ascesa seguito ben presto dal declino ». E perchè? La spiegazione del fallimento deve esser trovata nella condotta stessa dei protagonisti del periodo storico considerato, nei metodi adoperati e nelle finalità poste alla loro azione. Prendiamo un esempio che ci tocca da vicino perchè concerne la storia dell'Italia Meridionale, e di conseguenza il destino stesso della nostra Patria per secoli: ecco le conclusioni alle quali giunge il Fliche, che coincidono in gran parte con quelle degli storici più « ghibellini » passati e presenti: « in breve, gli sforzi di Innocenzo IV e dei suoi successori per assicurare il dominio della S. Sede sull'Italia, liberata dall'oppressione tedesca, si risolvono in definitiva in un insuccesso. Per vent'anni l'affare siciliano ha assorbito la politica pontificia in un'ora in cui s'imponevano gravi problemi per la cristianità; i progressi dell'Islam in Oriente, gli interventi dei sovrani assoluti in Occidente nella vita ecclesiastica crearono ovunque un malessere che si andava ognor più aggravando. Sono questi i sintomi di una decadenza di quella cristianità romana così trionfante subito dopo la vittoria su Federico II, e la politica italiana della S. Sede fu una delle ragioni più decisive di tale svolgimento, che avrà per termine il dramma del pontificato di Bonifacio VIII e l'esilio avignonese ».

Anche l'accentramento dei poteri nella curia pontificia fu un'arma a doppio taglio e portò a gravi conseguenze in tutti i campi; mentre le preoccupazioni di una riforma morale degli ecclesiastici passavano in secondo piano sotto Innocenzo IV, il fiscalismo, il nepotismo e la centralizzazione diventavano sempre più d'uso corrente, così che si può affermare che non soltanto il papato esercitò da quel tempo un controllo sempre più stretto sulle chiese locali, ma finanche che « l'autorità fu esercitata con un rigore che confinava col dispotismo e furono commessi veri abusi di potere ».

Tutto ciò era conseguenza delle concezioni teocratiche allora solennemente proclamate, ma provoca invece un distacco sempre più netto tra teoria e realtà, tra richieste da parte dei papi ed aspirazioni dei popoli, interessi nazionali, esigenze dei nuovi ceti in rapido sviluppo. Sotto Gregorio X ci si rese di nuovo conto delle vere necessità del momento e fu ripresa un'azione moralizzatrice, mentre da varie parti erano proposti rimedi ai mali che affliggevano la vita spirituale della cristianità; ma i buoni propositi vennero frustati dalla morte del pontefice e dal sopravvento di altri indirizzi più temporali.

Tuttavia quest'analisi degli aspetti meno felici dell'attività ecclesiastica non deve far dimenticare tutto l'attivo di quel bilancio; si pensi, a tacer d'altro, alla fioritura culturale ed allo sviluppo missionario che furono propri di quell'età. In proposito il Fliche ha alcune osservazioni assai opportune: « questa forma di conquista spirituale fu uno dei tratti caratteristici della cristianità romana del secolo XIII e non se ne sottolineerà mai abbastanza l'importanza. Le crociate avevano fallito il loro scopo ed erano divenute troppo presto un'impresa politica e commerciale, fonti di disordine. Tutto questo sangue sparso inutilmente aveva fatto comprendere che per proteggere la cristianità dagli assalti degli infedeli era necessario seguire una via più pacifica; gli Ordini mendicanti vi si erano inoltrati ed il papato li aveva risolutamente sostenuti, e così le missioni divennero l'opera pontificale per eccedenza, contribuendo a raggruppare intorno alla S. Sede la cristianità ».

In conclusione si può dire che anche questo volume conferma l'inesattezza metodologica di tanti pseudo-storici che ipostatizzano un periodo e lo prendono come modello per misurare ad esso ogni altro momento, vagheggiando fors'anche illusori ritorni a condizioni ormai superate e non più adatte alle nuove necessità umane. Ogni età ha i suoi pregi e difetti, vantaggi ed inconvenienti, ma ognuna assolve il suo compito; la sintesi raggiunta nel Duecento rappresenta il punto d'arrivo dell'evoluzione storica medioevale, ma in essa erano implicite le condizioni del suo superamento perchè dal seno stesso della matrice ecclesiastica erano sorte varie giovani forze, che chiedevano con arroganza di poter vivere la loro vita autonoma e di compiere altre esperienze, anche a costo di pagare a caro prezzo questo loro desiderio di novità.

Paolo Brezzi

VETRINETTA

LUISA NOFRI, *Libri e Biblioteche*, Torino, Paravia, 16°, pp. 156, L. 390.

GUERRIERA GUERRIERI, *Costituzione e vita di una Biblioteca*, Napoli, Lupi, 8, pp. 203, L. 550.

Gli intenti di questo volume, ora alla sua terza edizione, dovuto a Luisa Nofri, direttrice della Biblioteca Nazionale di Torino, sono già chiaramente espressi nelle parole dell'autrice: « apportare ancora un modesto contributo alla grande opera di educazione ed elevazione popolare, che si va svolgendo, coll'offrire un sussidio ai candidati che aspirano a diventare, per mezzo del libro e delle biblioteche, cooperatori di questa nobilissima missione ». Ad essi in particolare, è dunque dedicato questo libro, ma, mi si lasci dire, non v'è bibliotecario già fatto, che non sia lieto di poterne trarre utili ammaestramento, poichè la Nofri ha saputo condensare in poche pagine quanto al bibliotecario stesso è indispensabile nel suo duro e tante volte misconosciuto lavoro.

Riveduta e aggiornata secondo le più recenti ricerche, rielaborata in alcune parti questa edizione — pur mantenendo il volume lo snello carattere di testo didattico — è oltre tutto uno dei più validi sussidi di cui debba giovarsi il direttore di una biblioteca popolare, il quale potrà conoscere anzitutto le origini del libro e quelle della scrittura e della carta la storia del libro manoscritto e a stampa e la sua descrizione, la storia delle biblioteche; quali sono le più importanti opere di consultazione, quindi i diversi repertori generali e speciali, tra bibliografici che biografici, notizie sul movimento letterario contemporaneo, e i sistemi di catalogazione e schedatari, anche dei manoscritti e incurrabili.

Analogo è l'impegno con cui un'altra insigne bibliotecaria, Guerriera Guerrieri, direttrice della Nazionale di Napoli, ha condotto il suo volume « Costituzione e vita di una Biblioteca », anch'esso alla IV Edizione e sorto dalla necessità di offrire un testo e una guida ai frequentatori dei corsi di preparazione agli uffici e ai servizi delle biblioteche popolari e scolastiche. Scritti con tanto amore, pari alla passione e, posso dirlo, all'abnegazione che anima queste benemerite conservatrici di documenti dell'antica e della nuova sapienza, sono quanto di meglio sia stato pubblicato sull'argomento in questo ultimo fine anno.

R. F.

★

RENZO FRATTAROLO: *Bibliografie* de « L'Italia che scrive ». Roma, 1950.

In un agile volumetto Renzo Frattarolo raccoglie e indica gli studi sul Leopardi apparsi dal 1940 al 1949, avendo in mente di riallacciarsi (andando a ritroso) alle bibliografie dell'Evola, del Natali, del Mazzatinti-Menghini, del Cappelletti. La materia è distribuita in due sezioni: la prima per gli studi critici sull'opera del Leopardi apparsi in volumi riviste e miscellanee (esclusi i quotidiani, settimanali, ecc.), comprendente 214 voci; e la seconda per le edizioni leopardiane sempre dello stesso periodo. Ogni voce è riferita nei suoi elementi essenziali con un ordine ed una precisione che rivelano il bibliografo consumato ed esperto; ma anche qualche volta con un breve e fugace cenno illustrativo. In particolare, considerando la bibliografia come guida ed orientamento negli studi, noi avremmo gradito che ogni voce, pur trattata con tanta diligenza e disciplina di elementi esteriori, fosse anche sviluppata internamente, fosse cioè ricca di note riassuntive e critiche atte allo orientamento dello studioso. Del resto di ogni cosa e di ogni limite lo stesso Frattarolo stabilisce le ragioni nella sua Premessa. Novità ed utilità assolute sono i tre diversi indici (della materia, degli scrittori citati nelle note, delle riviste) che fasciano ogni voce in tutti i suoi elementi.

A. V.

★

ALBERTO FRATTINI: *Giorni e sogni* - Ed. di « Pagine Libere ».

L'approfondita lettura dei classici e l'esercizio della critica danno certo alla lirica di Alberto Frattini (ed. Pagine Nuove - 1950) un pregevole nitore stilistico, che esclude gli eccessi di espressione e, per converso, quelli di contrazione, evitando altresì i riecheggiamenti dei poeti preferiti: qualità tutte non frequenti fra i giovani.

L'insoddisfazione che, nonostante l'equilibrio espressivo, induce il lettore ad un giudizio non interamente positivo sull'opera del Frattini, nasce piuttosto dalla constatazione che in questi versi difetta una personale interpretazione del mondo e degli uomini, manca cioè quell'originale slancio interiore capace di operare la necessaria trasfigurazione lirica. A lettura ultimata, riesce infatti difficile definire il clima poetico del Frattini, a meno che non si voglia assumere come indicazione riassuntiva quella « *quieta amarezza* », di cui è cenno nella prima lirica del volume, e che sembra convalidata dal frequentissimo uso degli aggettivi *lontano* e *perduto*. Inoltre, la carenza di una nota schiettamente peculiare è comprovata dall'indecisione metrica, per cui, dalle più esperte prove del ritmo endecasillabico (v. *Aria da Dio*, *Navi Morte*, ecc.) si cade, proprio nei momenti più commossi, alla prosasticità di *Epigrafe*, *Olocausto*, *Sciuscià*.

Se nelle poesie più antiche, dove non mancano fresche aperture e levità di movenze, si anela quasi esclusivamente ad una comunione con le colorate e struggenti immagini della natura, in *Sangue sulla terra* e *Intermezzo* si ricerca con maggiore scaltrezza stilistica e incisività di contrasti, una più sofferta emozione nella ritrovata intimità della morte.

Ma solo le ultime liriche, per felicità di inventiva e di eloquio, segnano con timbri sicuri il raggiungimento di una pienezza umana, per cui il poeta può ritrovarsi nella traccia dolente delle pietre e dei volti. Nonostante qualche fastidiosa personificazione (*Caos orrendo*, *Ordine violato*, p. 61; *Materia sfrenata*, *l'urlo della Mente*, p. 74) e alcune brevi stanchezze, si arriva qui al persuasivo pathos di *Periferia*, *Lamento di un'etera*, *Fari*.

M. P.

CARDUCCI MAESTRO

Accostarsi alla figura del Carducci dà sempre un senso di sollievo, di franchezza morale e di rettitudine. Guardare la sua opera nell'età del secondo ottocento, smarrito tra le vecchie poetiche e i fermenti delle nuove, è come un ancorarsi a qualcosa di solido e sicuro che non vien meno nelle burrasche. Carducci pur con le sue passioni ed asprezze, collere ed amori è uomo che vive, sente e studia quell'età; ma è anche l'uomo che sa trarsi sempre operante e attivo da essa, senza che errori e virtù abbiano mosso a suggestione l'animo suo. Pensando al Pascoli e al Fogazzaro si può in contrasto chiarire la sua posizione. Ad operare questo orientamento saranno tutte le cause addotte dai critici: la lezione dei classici, la sobrietà della terra toscana rifuggente prima dal secentismo e poi dal romanticismo (v. particolarmente G. Toffanin « Carducci poeta dell'800 », Napoli, Libreria Scientifica, 1950), la rigida lezione della vita in un'età fatta sempre di sogni; ma sarà anche, e vorrei dire principalmente, determinante l'ansia della cultura, le giovanili letture di poemi e istorie, per cui eroi e figure del passato davan forma d'ardimento e d'ira alle ingenue fantasie del quattordicenne. Così in una pagina autobiografica: « Invasato di ardore epico e di furore repubblicano e rivoluzionario, io sentivo il bisogno di traboccare il mio idealismo nell'azione; e per ciò in brigata co' miei fratelli e con altri ragazzi del vicinato organizzativo sempre repubbliche, e repubbliche sempre nuove, ora rette ad arconti ora a consoli ora a tribuni, pur che la rivoluzione fosse la condizione normale dell'essere, e cosa di tutti i giorni l'urto tra i partiti e la guerra civile. La nostra repubblica consisteva di radunanze tumultuose e di battaglie a colpi di sassi e di bastoni, con le quali intendevano riprodurre i più bei tempi di Roma e della Rivoluzione Francese. In coteste rappresentazioni, del resto, il rispetto alla storia non era certo spinto a quegli eccessi pedanteschi che sogliono guastare o raffreddare l'effetto vivo drammatico. Che benedette sassate applicai un giorno a Cesare il quale era sul passare il Rubicone! Per quel giorno il tiranno dovè rifugiarsi non so dove con le sue legioni, e la repubblica fu salva... ». Questo senso eroico è tutto nella vita e nella poesia del Carducci. E' qui l'avvio di fermenti e concezioni politiche e poetiche che daranno frutto in seguito. Si noti bene che la prima cosa del Carducci è « L'Arpa del popolo, scelta di poesie religiose morali e patriottiche cavate dai nostri autori e accomodate all'intelligenza del popolo » (1855), che contiene in embrione anche nel titolo i problemi e i motivi dell'arte carducciana.

Oggi un libro di Giulio Natali (« G. C. », 2ª ed., Bologna, Cappelli, 1950) pone nella giusta luce la figura e l'opera del nostro poeta con rara fedeltà ai tempi e con piena comprensione dello spirito di essi. C'è nella sciolta sicurezza di questo saggio un fondo polemico, quasi sottaciuto, che ravviva di luce e di interesse le pagine e che serve a chiarire e a raddrizzare motivi e giudizi critici. Fissata a grandi tratti la storia reale del Carducci, il Natali passa a vedere quella ideale, lo svolgimento cioè poetico carducciano da « Juvenilia » e « Levia gravia » alle « Odi Barbare » e a « Rime e ritmi »; e se nella prima parte il critico documenta e svolge con agile fermezza gli ideali dell'uomo, nella seconda invece appunta e sviluppa le fonti dell'ispirazione del poeta. Ed è in questa seconda parte, comprendente i capitoli del quarto all'ottavo, che il Natali svolge un suo discorso critico, costante e motivato, secondo i canoni della migliore scuola carducciana. L'intento è vedere il Carducci nel suo tempo, con le sue reali convinzioni e doti, avverso alle fantasticherie romantiche e a quelle più avvilenti del decadentismo; ed è intento giusto e valido che non isola l'uomo e il poeta, ma fa invece dell'uno e dell'altro quel ritratto reale ed ideale più rispondente al vero. Si è voluto vedere in lui un precursore del verso libero (Pinchetti); ed ecco cosa risponde il Natali: « No: il Carducci, a cui poco piaceva persino la canzone libera leopardiana, reagiva co' metro chiusi alla sbracata verseggiatura dei romantici, contro la quale ripeteva, nella nota finale alle *Odi barbare*, la condanna del Gautier:

> Fi du rhytme commode,
> comme un soulier trop grand,
> du mode
> que tout pied quitte et prend ».

A chi ha osato vedere in lui un romantico decadente, ecco la ferma risposta: « Classicismo, classicismo, e non classicismo decorativo, ma integrale, accordo di contenuto e forma; anzi, unità di vita e d'arte: classicismo d'un maestro di energia, d'un sacerdote della religione della vita intera. Il classicista de' *Juvenilia* è diventato un classico, che nel cielo della poesia vive con gli antichi poeti, non più suoi maestri, ma fratelli. Classicismo, giova ripeterlo, più romano che greco: il fratello maggiore del nostro poeta è Orazio; evocati dal nostro poeta, gli antichi spiriti « sorgono attoniti, — a udire l'elogio di Dante — ne' ritmi fulgidi di Venosa ». Orazio gli dà l'esempio delle due liriche: la pindarica, che canta a gran voce le lodi degli eroi e ricorda ai popoli le sventure, le glorie e i doveri, e la melica, rappresentazione delle vicende interiori del poetà ». Così anche altri idoli e miti critici cadono in un saggio dalla apparenza « ingenua », ma sostanzialmente polemico, giustamente, e costruttivo. Tra quelle linee, è possibile vedere un Carducci nel senso da noi chiarito nell'introduzione a questo articolo; cioè di un poeta che partiva dal centro e sapeva abbracciare in unità e fervore, ricerca ed ispirazione, dottrina e poesia. E' indubbio che l'una si integra con l'altra; ed è difficile stabilire chi delle due abbia dato il via all'altra.

Non si dimentichi quel giornale, *Poliziano*, ch'è nei propositi e nel titolo tutto un programma di cultura-poesia, e si accetterà nel giusto senso quello che di se stesso diceva: « Presi un bagno di filologia e mi ravvolsi nel mantello funebre dell'erudizione » (giuste, a riguardo, le osservazioni del Toffanin), che ci ricorda quel « dissenteria erudita » con cui il Foscolo maturo parlò del suo giovanile grande lavoro sulla « Chioma di Berenice ». Così a tre anni dal conseguimento della cattedra di Bologna, nel 1863, apparivano lo studio sull'opera del Poliziano e l'inno « A Satana ». A chi voglia intendere cultura e poesia nel Carducci, come centri operanti in armonia (come anni fa noi stessi facemmo per il Foscolo), può giovare particolarmente il volume del Natali, dotto, minutamente preciso e di larga informazione.

Aldo Vallone

TERRAMATTA

Terramatta è il quinto volume di novelle scritte da Leongrande.

Di questo scrittore ci colpisce più di tutto lo stile elegante, morbido, voluttuoso. Le novelle hanno in genere il tono violento delle situazioni impreviste o, almeno, insolite; in alcune affiora palese un intento morale derivante dalla concezione di un male infinito, inerente alla vita umana che, solo l'amore e la bontà possono vincere e annullare. Più spesso lo svolgimento drammatico del racconto è fine a sè stesso. Queste novelle non sono prive di forza e di mordente; ma l'autore lascia spesso incompiuto il suo pensiero nella storia che narra, destando lo scontento nel lettore.

E' spiegabile una diffidente curiosità dinanzi ad un nuovo volume di versi; ma, questa volta, sin dalle prime pagine, m'è venuta decisamente incontro un'anima pensosa, ricca di motivi fortemente interiorizzati, se anche non del tutto letterariamente nuovi, e fusi in una vibrazione armoniosa di nativa schiettezza. Dunque c'è un'anima — ho detto — e vale la pena guardarla nella luce degli occhi, lì dove appare — come dice Socrate nell'Alcibiade platonico — la parvenza di quella bambolina ch'è poi la nostra migliore parvenza, cioè di tutta l'umanità.

Affiora anzitutto un'ansia d'attesa. La realtà deve venire (ansia cristiana dell'*adveniat!*) e occorre esserne degni aspettandola, protendendo cioè la lampada che arde vigile nel buio. La trepida fiammella diventa la signora dell'anima: *non sei che l'umile ancella — d'un raggio di luce... e un'esile, pallida mano — che trepida a schermo del vento* (« Virgilio » p. 16). Che importa se l'attesa diventa tormento? o se al poeta cade di mano la lampada? *Perdonami — se, per un attimo solo, — la lampada accesa — mi cadde. — Io n'ho raccolto — ad uno ad uno i frantumi, — l'ho rinsaldati ancora, — a pezzo a pezzo, — con queste mani leggere; — l'ho ricolmata — dell'olio più puro... — ed arde: — la vedi? — Farò che mai non oscilli... — E rimarrò — sotto il pianto degli astri — per tutta la notte...* (« L'Aspettante » 57-64).

Talvolta la riflessione critica allenta l'ispirazione, pur sapendo creare piacevoli situazioni fantasmagoriche come ne « La torre » (p. 51); ma, tal'altra, come ne « L'usignolo » (p. 46) e ne « La lucciola » (p. 78) si fonde con essa, riuscendo ad una felice celebrazione del divino significato del canto che riempie di sè la terra selvaggia e della luce che sprizza e segna la strada *nel cuore di tutto lo scuro*. Il poeta però torna con insistenza alla radice del travaglio più intimo: l'incanto del male che avvolge e stringe, come un immodo serpe, tutta la vita, con drammatica alternativa di vittorie e di sconfitte (« L'Incantatore » - p. 22).

C'è, in fondo a queste liriche, insieme con un accoramento pessimistico, un'intensa vibrazione religiosa ricca di toni tagoriani.

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

LATINO sempre pianti

« Il latino non è più difficile delle altre materie: perchè dunque riservargli il triste privilegio del forcipe e degli apparecchi ortopedici quando non ce ne sia assoluta necessità? » Questa opinione di Ferdinando Bernini ha dato occasione al noto studioso di « provare » la sua convinzione preparando un testo, una grammatica latina, uscita da poco per i tipi della *Nuova Italia*, la cui caratteristica fondamentale è proprio la ricerca di un « metodo nuovo » per insegnare il latino.

Intendiamoci: la grammatica del Bernini non rappresenta nè una rivoluzione nè un radicale cambiamento di rotta nei metodi e nei procedimenti tradizionali: non parte, ad esempio, da una premessa « globalistica » alla Décroles, che ci porterebbe ad un latino iniziato direttamente con la lettura degli autori, cui faccia seguito una progressiva scoperta delle leggi essenziali del discorso (morfologia e sintesi) come spiegazione analitica di quanto il giovane ha già, complessivamente, assimilato; nè questo manuale del Bernini accondiscende a formule o mezzi caratteristici dei metodi di apprendimento delle lingue moderne (Berlitz ad esempio); o tanto meno a quell'elementarizzazione della grammatica latina di cui si compiacquero, anni fa, alcuni autori che presentarono tavole variamente colorate, a mo' di « syllabarium latinitutis » e scrittivi sotto alle figure i nomi dei sostantivi delle varie declinazioni, alanda, lapus, canis e via di seguito.

Il Bernini è rimasto nel solco tradizionale, si diceva: e il suo manuale è semplicemente una grammatica latina ridotta alle sue parti essenziali, senza tutte quelle eccezioni e sottoeccezioni, tutta quella casistica di norme e di regole che finiscono per sconcertare tre quarti dei giovani che studiano latino e ridurli a mandare a mente serie e serie di vocaboli e di *regole* affidando tutto il loro povero latino a un centesimo di memorizzazione: contenuto che è la più palese smentita al detto comune essere il latino strumento per abituare il giovane al rigore del pensiero logico.

Tutto questo apparato grammaticale-sintattico del latino, i cui esempi insigni sono la grammatica e la sintassi più in voga dei vari Zenoni, Rubrichi, Gandiglio, destinato a far imparare a memoria ai ragazzi serie di nomi che non incontreranno mai (*amussis, ravis, buris ecc.*) o desinenze « alla greca » che si potrebbero benissimo spostare alla IV e V ginnasio, fa veramente dell'insegnamento del latino il « forcipe » di cui si diceva, lo strumento di selezione pressocchè unico e assoluto nelle scuole secondarie. Ma questo sistema di selezione e questo metodo di insegnamento ormai non reggono più: e precisamente da quando la scuola media ha cessato di essere il feudo sovrano delle intelligenze eccezionali, dei giovani particolarmente dotati ed è divenuta si può dire, una tappa della scuola dell'obbligo; una tappa in cui il futuro cittadino mette a cimento le sue capacità le sue attitudini onde averne un *orientamento* sul tipo di attività verso il quale sembra più opportuno che egli si diriga. Evidentemente in questa concezione scolastica il *primato del latino* viene a cadere e il vecchio ginnasio inferiore è solo un lontano antenato di questo tipo di scuola, al quale certo non si attagliano le vecchie grammatiche di cui si diceva sopra.

•

Ove noi ci troviamo di fronte ad una specie di dilemma, sull'organizzazione strutturale della futura scuola media: o accettare il principio della introduzione del latino come materia facoltativa (così come avviene nella *junior hip school* americana) o accettare un latino che certamente i filologi riterrebbero « declassato »; un latino cioè adattato alle effettive capacità medie degli alunni, alle fasi reali del loro processo psico-evolutivo, alle caratteristiche del loro sviluppo mentale.

Ecco perchè il testo del Bernini a me sembra un notevole e serio tentativo di uscire dal punto morto in cui si trova l'insegnamento del latino, accettando in sostanza il contenuto e l'esperienze del vecchio metodo grammaticale (analisi logica e morfologica) ma attraverso un processo di eliminazione del superfluo, di semplificazione, di adattamento alla capacità intellettuale media.

E soprattutto caratterizza questo manuale un atteggiamento *diverso* nei confronti dell'insegnamento tradizionale, un misurato ed equilibrato consenso alle recenti conquiste degli studi psicologici e didattici, che si traduce in chiare note illustrative nelle scuole parte dal manuale: la dichiarata necessità di impedire la memorizzazione eccessiva, l'opportunità di evitare che l'aggiunta delle desinenze sia ridotta a un giuoco di bussolotti, l'esclusione della regola come semplice anticipazione, facendola invece « derivare » dall'esempio, e cioè dell'esperienza concreta, l'eliminazione dell'eccessiva importanza data alla eccezione; la psicologia dell'errore e il metodo della correzione, che deve essere una « verifica della propria preparazione, l'indice delle proprie deficienze ».

•

Importante aspetto quest'ultimo e per per nulla trascurabile del problema dell'insegnamento del latino, in quanto a me pare che proprio l'eccessivo uso della correzione disancora l'alunno da quel solido fondo logico a cui lo abitua la sua esperienza concreta e lo induce a credere che la « logica » del latino sia in realtà una ferrea ed illogica arbitrarietà della regola.

Non posso dire certamente che il manuale del Bernini abbia risolto il « problema del latino » nella scuola media. Io penso ad esempio che l'autore abbia trascurato l'importanza che nell'avviamento al latino deve avere la lettura diretta dal testo latino: sono anzi convinto che questa è la vera strada per entrare poi nel mondo della grammatica e della sintassi. E sono anche convinto che questa è una delle cause per cui i nostri ragazzi sanno così poco latino.

Giovanni Gozzer

Università di Bologna – Una sala dell' Istituto Scientifico Sperimentale

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA IN FRANCIA NEL 1950

Il bilancio dell'anno scolastico 1949-1950 segna per la scuola francese molti punti in attivo: pur non essendo state introdotte modificazioni legislative sostanziali si può dire che molto sia stato fatto, in tutti i settori.

Il bilancio finanziario è salito da 99 miliardi (1949) a 133 miliardi per la sola parte ordinaria, esclusa cioè l'edilizia e le spese sostenute dai Comuni e dagli Enti; l'organizzazione scolastica generale ha segnato un passo in avanti sia per l'impulso dato alle costruzioni scolastiche sia per il miglioramento dei lavoratori, del materiale didattico e scientifico, dell'arredamento generale.

La riforma scolastica è stata presentata al Parlamento sotto forma di una serie di principî generali che poi leggi successive dovranno sviluppare onde tradurne il contenuto in concreta realtà: ma nel frattempo le varie Direzioni generali sono state animate dalla preoccupazione di preparare, sul piano pedagogico, una situazione favorevole alla realizzazione della riforma proposta. Questa preoccupazione è particolarmente evidente nel settore della formazione degli insegnanti: con decreto del 1° aprile 1950 è stato istituito un Certificato di attitudine all'insegnamento pubblico di secondo grado, *in base al quale chi aspira ad insegnare nella scuola secondaria, ove non abbia conseguito l'aggregazione, dopo la licenza universitaria, deve trascorrere un periodo di almeno due anni di tirocinio in un liceo o in un collegio, sotto la guida di un consigliere pedagogico; tirocinio destinato e saggiare le attitudini pedagogiche dei candidati e avente per finalità d'assicurare agli insegnanti di secondo grado una sicura formazione pedagogica, anche sul piano pratico.*

In questo stesso spirito si riguardano le disposizioni prese per la ricostituzione delle scuole primarie annesse alle scuole normali (istituti magistrali), le quali devono divenire, in certo modo, veri e propri laboratori di psicopedagogia in cui i giovani insegnanti devono cimentarsi allo studio e all'esperienza dei vari metodi e dalla didattica in fatto.

Nel settore dell'insegnamento universitario l'anno scolastico testè concluso si ha pure segnato una notevole attività o un accordo è stato raggiunto sul tirocinio degli studenti del 6° anno di medicina fra i ministeri della Sanità pubblica, del Lavoro, dell'Educazione; un'apposita commissione ha studiato e in gran parte ridotto il prolema dell'unificazione dei diplomi di specializzazione medica; un'altra Commissione sta affrontando il problema della riforma completa degli studi di medicina; una terza Commissione ha avviato lo studio della riforma della Facoltà giuridica.

Nel settore programmi l'aspetto più importante dell'attività ministeriale è rappresentata dalla riorganizzazione del sistema di esami detto baccalaureato, con l'introduzione del baccalaureato in scienze economiche e la suddivisione di quello scientifico in due gruppi: scienze matematiche da una parte, scienze sperimentali e naturali dall'altra. In relazione a tali modifiche una serie di cambiamenti è avvenuta in programmi, caratterizzati, per quanto riguarda la storia, da un collegamento dello studio dei problemi economici.

Anche il settore « metodi » segna interessanti novità: nella scuola primaria una serie di esperimenti sull'insegnamento della grammatica con la nuova terminologia recentemente adottata; con incremento notevole nell'attività e nell'esperienza delle « classes nouvelles », una serie di corsi specializzati sul coordinamento dei vari insegnamenti (ad esempio matematica e filosofia).

Si può concludere questa rapida rassegna sul movimento della scuola francese nel 1949-50 mettendo in rilievo la questione dell'Unione Sportiva dell'Insegnamento primario, destinato a sviluppare le attività sportive, le gare etc. nella scuola elementare.

Avicenna

RIFORMA DELLA SCUOLA

La « Riforma della Scuola » ordinata — si dice — in circa trecento articoli di legge, è, ormai, sottoposta al giudizio del Parlamento e del Paese.

Primo gradino: la Camera dei Deputati.

Fra i quali si contano parecchi uomini di scuola, diciamo meglio, che han vissuto la vita della propria scuola (che non è sempre il punto migliore per poter vedere complessivamente il problema in questione) e gli altri che conoscono la scuola per averla un tempo frequentata o perchè vi mandano i propri figliuoli. (I cui risultati sono chiaramente espressi dagli scrutini ed esami di fine d'anno. In Italia scuola e famiglia non riescono a mettersi d'accordo e vani sono gli sforzi di coloro che cercano di istituire tale simbiosi già bene sperimentata all'estero). Ve ne sarà, poi, che non hanno figlioli frequentanti le scuole.

Uno di questi ultimi, persona dedita agli affari, sentimmo nei giorni scorsi pregare chi della riforma si era occupato, di prepararlo, come si può preparare un qualsiasi italiano intelligente, a giudicare la materia in se stessa, senza aver cura se egli appartenesse a un partito, a un gruppo, e se dovesse per disciplina, per deferenza, votare come gli sarebbe prospettato.

E l'interpellato: — E' inteso che cerchiamo insieme una verità, non affermiamo una verità?

Era ciò che desiderava l'interrogante, il quale aggiunse: — Non creda, tuttavia, che io, — in quanto uomo d'affari e privo di figli — sia del tutto digiuno della materia. Conscio della responsabilità che presto dovrò affrontare, non ho mancato di leggere i fascicoli sulla « Riforma », pubblicati dal Ministero della Pubblica Istruzione ed anche riviste e giornali, relazioni di convegni, ecc. Ma ho idee confuse, forse perchè non sono un competente e certe volte la logica cozza contro i sistemi, che avranno la loro ragion d'essere. Desidero, tuttavia, spiegare che non mi permetto giudicare alcuno e tanto meno criticare e biasimare. Esprimo dubbi, formulo domande.

E mi pare di essere come quel monarca che — entrato in una sala di giustizia — dava, in cuor suo, ragione a tutte le parti che successivamente parlavano e che non avrebbe voluto essere nei panni del giudice.

Ora siccome tra due o tre soluzioni bisognerà pur sceglierne una, almeno per un certo tempo, vorrei che Lei mi chiarisse le posizioni e i meriti di ciascuno perchè io possa dare il mio voto piuttosto a questo che a quell'altro istituto, piuttosto a questo che a quell'altro gruppo di uomini.

— Io non sono, fu la risposta dell'interpellato, di quelli che dicono cose facili con parole difficili. Proviamo il contrario. E aggiunse che taluni interrogativi, talune osservazioni del deputato gli avrebbero facilitato il compito

— Immagini, gli chiese, di dover costruire una casa e cerchi di dimenticare quanto Le è noto e nel sangue riguardante una casa. E non soltanto la forma, i materiali in genere, gli uomini che si è usi a chiamare per costruirla (sopra tutti coloro che vantano i propri meriti e le risultanze delle esperienze altrui — modo, talvolta, per raggiungere un proprio interesse, che nei più intelligenti — ciò che non vuol dire i migliori — è conscio, nei meno intelligenti è inconscio, ma non riesce a nascondersi ad uno sguardo acuto).

E, dopo aver visto *ciò che essi vogliono, faccia ciò che Lei deve.*

Osservò il deputato che non avrebbe saputo come cominciare.

— Rifacendosi da capo — fu la risposta. Da ciò di cui ha bisogno, non dagli oggetti che Lei conosce e che crede che possano soddisfare i suoi bisogni.

— Cominciamo, anzichè dalla facciata o dall'altezza dell'abitazione, dal di dentro. Lei ha bisogno di riposare. Dunque Le è necessario un piano. Lungo, largo, presso a poco come la Sua persona. Nasce il letto. Il piano, tuttavia, non deve essere così duro da rompersi le ossa; quindi lo faremo elastico. Altezza? Al deputato piacciono i letti molto bassi. — Nulla da obiettare. L'altro, però, si informa se egli sia di salute cagionevole, oggetto di cure, come massaggi, ecc. ecc.

— Certo, proprio così. — Non le pare, allora che il medico, la infermiera, la propria consorte lavoreranno molto a disagio sulla sua persona stesa a pochi decimetri da terra? Conviene — *Scegliere allora tra ciò che Le piace e ciò che converrà ai famiiari e,* in conclusione, *anche a se stesso.*

Si potrebbe così continuare per tutte le stanze, per l'appartamento, per ciascuna abitazione, per un intero quartiere. E tenga presente, ad ogni momento, che la casa deve servire a Lei e che tutto, metodi, e materiali nuovi, nasca e sia subordinato ai suoi bisogni.

Metta da parte ogni utopia per non creare castelli di carta. O, se crede, faccia affermazione di principio, che può essere anche utile. Ma occorre non ingannarsi e non ingannare. Dichiararlo.

E vagli scrupolosamente — mi consenta il paragone — se la sua bottiglia contenga vino da stappare o spumante da ingabbiare.

Ed abbia sempre l'occhio alla proporzione tra il fine ed i mezzi. E sia indifferente ad ogni necessario abbandono, ad ogni possibile protesta. Certo dovrà, per abbandoni e proteste, cercare e trovare sollievi, rimedi che pongano riparo alle ingiustizie temporanee, le quali non sono più lunghe della vita di un uomo, ma vada avanti non distogliendo lo sguardo dal *suo* fine.

Ecco che è venuta fuori la casa, non come se l'era dapprima confusamente immaginata, ad imitazione di quella che già esistono, o come altri, le consigliava di costruire, subordinatamente a ideologie o, peggio, a interessi altrui. E pensi bene, prima di passare dal disegno alla costruzione, che un errore Le potrà costare la sorte di due generazioni.

Ella ha sentito — continuò il conversatore — che il Ministro ha detto: « La scuola riforma sè stessa ». Io non son certo autorizzato ad interpretare il pensiero del Ministro, ma vorrei pensare che Egli abbia inteso — così dicendo — che la scuola riforma sè stessa tecnicamente (e infatti non v'ha miglior riforma tecnica di quella che parte dal di dentro, di quella *del come si deve fare,* che viene indicato da chi ha passione (da pati) di ciò che fa. Ma il Ministro ha, contemporaneamente, interrogato persone che sono fuori della Scuola: e padri e madri e civili e religiosi e, se gli fosse stato possibile, avrebbe fatto parlare l'intera Nazione. *Questa è* che deve stabilire e chiaramente *quale è il cammino che intende percorrere, dove vuole andare.*

La scuola docente, amministrante, dirigente è l'umile ancella di tale direttiva.

— Prenda ad esempio, riprese dopo un poco il conversatore, una nazione che, per raggiungere un suo intento, abbia voluto meccanicizzarsi fino al parossismo. Come essa, Lei trascurerà ogni insegnamento, ogni ordinamento che la allontani dal suo scopo. (Chi si occuperà più — se non in via eccezionale — del latino, delle arti, ecc. ecc.?).

Si immagini di dover avviare milioni di italiani (una o più generazioni) fuori del Paese, per colonizzare regioni più vaste dell'Italia stessa. E Lei trascurerà, in via normale, tutto ciò che possa intralciare la sua direttiva e Lei subordinerà istituzioni ed uomini al suo programma.

Le ho parlato di esempi. Lei sa che un certo popolo oggi vive proprio come ho detto. E tragicamente, perchè il proprio fine non è umano.

—E' dunque, il nostro fine? — chiese il deputato.

Rispose l'altro: — Tanti, vorrei dire, tutti hanno parlato, venendo incontro all'invito del Ministro. E' dei pochi concludere sempre, nelle ore solenni; i pochi che, essendo l'espressione del popolo, debbono additare al popolo le nuove vie.

Seguì un lungo silenzio.

Poi il deputato: — Crede Lei che il Ministro abbia agito in questi modi?

— Oserei dire di sì.

Francesco Mosca

PROBLEMI E PROPOSTE

per un uditorio musicale a Roma

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha bandito un concorso per il progetto della nuova sede dei concerti, da erigersi in Roma sull'area di proprietà del Comune, sul lato destro della Via Flaminia, a breve distanza dalla Porta del Popolo.

Avanti di dare qualche notizia sulle modalità del concorso — al quale possono partecipare tutti gli architetti ed ingegneri italiani, anche se residenti all'estero — sarà utile rifarsi ai precedenti delle istituzioni concertistiche romane, per le loro premesse e connessioni col progetto in parola.

A Roma, prima del '70, la musica sinfonica e da camera era pochissimo coltivata; ed erano invece in auge le esecuzioni accademiche di musica vocale e corale, che avvenivano principalmente a cura della Pontificia Accademia di Santa Cecilia o alla Pontificia Accademia Filarmonica.

Il primo ciclo organico di concerti sinfonici fu quello promosso dal violinista e direttore d'orchestra romano, Ettore Pinelli, e che ebbe sede stabile alla Sala Dante, presso la Fontana di Trevi, e dette anche audizioni alla Sala Palestrina, nel Palazzo Doria Pamphily in Piazza Navona e nella Sala Costanzi, annessa all'omonimo teatro fondato nel 1880. I detti concerti ebbero luogo fra il 1874 e il 1898.

Ma dal 1885 alla educazione musicale del popolo aveva concorso la banda municipale diretta dal Maestro Alessandro Vessella, con concerti all'aperto, in Piazza Colonna e al Pincio, e nei quali vennero fatte ascoltare composizioni di grandi autori d'ogni tempo e d'ogni nazione, magistralmente trascritte per banda dallo stesso Vessella. Il quale pensò poi che più idoneo al compito educativo sarebbe stato un complesso orchestrale. E così nacquero i Concerti popolari dell'orchestra del Municipio di Roma che, dal 1905 al 1907, trovarono ospitalità nei teatri Argentina, Adriano e Costanzi.

L'istituzione incontrò sempre più largo favore, in ogni classe della popolazione, e si appalesò quindi la necessità che i concerti trovassero stabile sede. Sull'incitamento del Vessella e auspice l'Accademia di Santa Cecilia e il Presidente di questa, Conte Enrico di San Martino d'accordo col Municipio, veniva affidato all'architetto Ribacchi il compito di trasformare il vecchio Corea sulla via Ripetta: già circo-teatro popolare ricavato nel vaso dell'antico mausoleo di Augusto, da cui l'istituzione dei concerti sinfonici derivò il nome di « Augusteo ». Era una delle più suggestive e ampie sale da concerti del mondo: capace di contenere oltre tremila posti, il numero dei quali venne però limitato per ragioni di sicurezza, dato che il deflusso degli spettatori avveniva attraverso poche uscite immettenti nelle due strette vie di San Rocco e dei Pontefici.

•

Inaugurato il 16 febbraio 1908 con un concerto diretto da Giuseppe Martucci, l'« Augusteo » — che ebbe poi per molti anni a direttore stabile il Maestro Bernardino Molinari — visse gloriosamente fino al 13 aprile 1936, data in cui su di esso si abbattè il piccone demolitore.

Archeologi e romanisti avevano persuaso Mussolini che conveniva intensificare nel vetusto monumento gli scavi che già avevano messo in luce la tomba dell'imperatore romano, racchiudervi i resti dell'Ara Pacis (poi malamente sistemata nel lato sinistro della via Ripetta) e isolare il monumento per offrirlo all'ammirazione dei visitatori italiani e stranieri.

Fu grave torto di Mussolini di non aver invece accettato il progetto presentatogli nel 1927 dall'arch. Marcello Piacentini per un sostanziale restauro della sala che avesse dato a questa un maggior decoro e messa al riparo dei pericoli derivanti dal difetto delle uscite. Pericolo che s'era appalesato una domenica che, durante un concerto, si era avuto un principio d'incendio nella galleria. Mussolini, che allora sembrava voler conchiudere la sua vita come dittatore pacifico, aveva — si dice — divisato di destinare che la sua salma avesse un giorno a trovare l'eterno riposo vicino alla tomba dell'imperatore pacifico. Se quel progetto — che i suoi avversari politici definirono megalomane — fosse rimasto presente nella mente del duce, la partecipazione dell'Italia alla terribile seconda guerra mondiale sarebbe stata scongiurata, e con questa la sconfitta e lo scempio che il corpo di Mussolini ebbe a subire nel Piazzale Loreto di Milano.

Abbiamo detto « grave torto » specialmente per un'altra ragione, e cioè che il duce non avrebbe dovuto decidere l'abbattimento dell'« Augusteo » prima che fosse stata pronto un'altra decorosa e adeguata sala di concerti.

•

Così Roma ne rimase priva, e si dovette rimediare alla meglio con un adattamento del Teatro Adriano, ai Prati di Castello, dove i concerti, ripresi nell'ottobre 1936, continuarono a darsi fino al 15 maggio 1946, quando la società proprietaria del teatro ne pretese irrevocabilmente la restituzione, per destinarlo ad uso spettacoli cinematografici.

Ed ecco una nuova peregrinazione dell'istituzione sinfonica, che deve sloggiare dall'edificio di Piazza Cavour e trovare asilo al teatro Argentina, dove tuttora i concerti si svolgono. Ciò avvenne dopo che altri progetti erano stati ventilati e scartati: utilizzazione del Palazzo dell'Eposizione delle Belle Arti in via Nazionale, costruzione di appositi edifici in Piazza Barberini, via della Lungara, confluenza del viale Aventino col Circo Massimo, viale dell'Impero, di fronte alla Basilica di Massenzio dove l'Accademia di Santa Cecilia realizza concerti sinfonici estivi all'aperto. Quest'ultimo progetto, dello arch. Marcello Piacentini, sarebbe stato il migliore e considerava che nell'edificio trovassero posto non solo concerti sinfonici, quelli di Musica da camera (attualmente all'Accademia di Santa Cecilia), ma lo stesso Conservatorio musicale, senonchè il progetto comportava l'abbattimento di case limitrofe: ciò che si credette sconsigliare per la crisi degli alloggi, e così non se n'è fatto più nulla.

Da notare che dai 3000 posti dell'Augusteo, si era discesi ai 2700 dell'Adriano, e ulteriormente ai 1700 dell'Argentina, con l'inevitabile effetto del rialzo del prezzo dei biglietti per sopperire almeno in parte al permanente deficit dei bilanci dell'istituzione.

Ed eccoci all'attuale bando di concorso dell'Accademia. Il concorrente dovrà tener conto del panorama della Villa Strohl-Fern, che sovrasta l'area a disposizione, inquadrandovi armonicamente l'edificio, o complesso di edifici, da costruire. Panorama addirittura imponente se si consideri che la Villa Strohl-Fern è divisa solo da una piccola via dalla Villa Borghese.

L'edificio dovrà comprendere:

— una sala maggiore per concerti orchestrali e corali della capacità di 3500 posti a sedere con una fila di palchi, podio per orchestra di 110 esecutori e per un coro di 120 ed in fondo il posto per il grande organo attualmente all'« Argentina ».

— sala minore con 1000 posti a sedere (senza galleria) destinata prevalentemente ad esecuzioni di musica da camera, con spazi adiacenti per eventuali integrazioni di carattere scenico.

L'una e l'altra sala dovranno aver vicine sale interne per accogliere egual numero di esecutori delle due suddette sale; due sale per le prove accessorie, camerini, spogliatoi, salette per i maestri stabili o invitati, salone per le assemblee accademiche, archivio musicale, uffici, ecc.

I progetti da presentarsi entro il 31 ottobre 1950, saranno giudicati da una Commissione giudicatrice della quale faranno parte rappresentanti della Presidenza del Consiglio e degli altri ministeri interessati, delle Accademie di Santa Cecilia e di S. Luca, del Municipio di Roma, degli Ordini degli ingegneri, degli architetti, dell'Istituto Nazionale di Urbanistica.

Ed è sperabile che, dopo il giudizio dei tecnici, sarà sollecitato anche quello del pubblico. Il quale, non tecnico, ma dotato del buon senso e buon gusto di un popolo che vive accanto ai più illustri esempi di architettura del passato, potrà essere non inutilmente ascoltato.

Alberto de Angelis

ATTUALITÀ e decadenza di Liszt

(*Continuazione della 3ª pag.*)

un processo ma con un superamento puro e semplice della contraddizione nella propria esperienza.

Sotto questo aspetto, nella storia della musica, i caratteri della produzione artistica di Liszt rappresentano un caso più unico che raro. Noi vi troviamo gli influssi più disparati ed eterogenei che spesso, senza giustificato motivo, si trovano in perfetta antitesi tra di loro. Così, accanto al caratteristico stile melodico italiano dell'ottocento sono individuabili elementi della sensibilità musicale ungherese, spagnola e persino romena. Nelle composizioni sacre l'elemento gregoriano è facilmente identificabile mentre in quelle di carattere pianistico è evidente la tendenza, non sempre spontanea, verso il più puro e sfrenato romanticismo tedesco e lo stile chopiniano.

Abbiamo, in sostanza, un'eclettismo musicale che molto spesso lascia perplessi e suscita le più giustificate diffidenze poichè gli influssi più disparati, verso i quali l'autore si è dimostrato troppo condiscendente durante il suo peregrinare artistico, non sempre sono stati profondamente assimilati e vengono perciò espressi musicalmente secondo una concezione troppo superficiale e talvolta addirittura banale.

E' comprensibile quindi come una siffatta estetica musicale non abbia trovato significativi consensi. Una dialettica sonora, seppur intelligente e geniale, priva di un deciso e chiaro indirizzo espressivo non poteva che essere destinata ad un successo più che modesto.

Questi, in sostanza, i difetti fondamentali o meglio le dissonanze della personalità artistica di Liszt. Ma se l'artista magiaro come compositore non ha raggiunto le più alte vette dell'arte nè è riuscito a stabilire un preciso indirizzo musicale, la sua opera non è rimasta sterile. La sua costante tensione verso il superamento della propria esperienza ne ha fatto un uomo profondamente vicino all'anima moderna e perciò quella esperienza si è rivelata innovatrice ed è inscindibile ormai da ogni nuovo svolgimento della musica moderna. In Liszt noi troviamo già un sostanziale rinnovamento del discorso armonico tonale indirizzato verso quella strada che poi doveva condurre al politonalismo ed ai tentativi di abolizione della tonalità; una assoluta maestria tecnica della composizione che si rivela persino quando, per l'assoluta disparità degli elementi impiegati, l'autore non è riuscito nella fusione di essi; troviamo, infine, anche se non perfettamente cosciente, una tendenza a creare un genere musicale che livellasse ogni diversità estetica di carattere nazionale.

Se nello sviluppo storico della musica moderna Liszt potrà essere presentato come segno precursore di un profondo rinnovamento, avremo quella risoluzione finale che l'artista sentì mancare alla sua vita, ma avremo soprattutto un criterio positivo per un giudizio valido e definitivo sulla sua opera.

Dante Ullu

Filosofia della natura

La nuova interpretazione della filosofia aristotelica in rapporto alle vedute della fisica moderna — iniziatasi in Italia circa un trentennio fa con lo Stanghetti, il Pannaria e pochi altri — trova in questa magistrale opera dell'Hoenen una messa a punto che potremmo cosiderare definitiva. Ciò correlativamente al compito che l'autore ha adempiuto, dimostrando fino alla evidenza ed in un campo ideativo così delicato e difficoltoso — specie nello esporre e confrontare i diversi sistemi di filosofia naturale — che i principi metafisici, i quali come *cause prime* possono venire logicamente collegati con le *cause prossime*, dedotte dalla elaborazione dei dati sperimentali, sono alla fine soltanto quelli aristotelico — tomistici; gli altri sistemi, se prima non potevano più rispondere interamente, ora non rispondono più del tutto alle esigenze di una esperienza sempre più sviluppata ed elaborata.

La costruzione dei pricipi generali, elaborati con i dati di una esperienza sempre più precisa; la spiegazione prossima dei risultati sperimentali con l'aiuto delle teorie chimico-fisiche; e quindi la « comprensione » della natura mediante la « descrizione » dei fenomeni, è il compito non perituro della filosofia naturale in un mondo tanto ricco di molteplicità e cambiamenti, di mutazioni e divenimenti.

E' evidente che ciò non significa un ritorno alla scienza del tempo di Aristotele e di Tommaso per il semplice motivo che la più ricca messe dei dati sperimentali, raccolti fino ad oggi, è indispensabile alla più ampia e profonda comprensione della natura e costituisce il materiale stesso col quale si edifica la filosofia naturale.

Se il fallimento del meccanicismo è la crisi della fisica classica e se la fisica classica scaturì da una filosofia dimostratasi insufficiente; quale può essere e quale sarà la filosofia capace di sostenere l'edifizio della fisica moderna? La concezione aristotelica, pur nella sua realtà e concretezza, si contrappone alla visione puramente meccanistica della natura, avendo tentato per prima — su basi metafisiche — la soluzione di un problema costantemente ripresentatosi e molto spesso dalla scienza rivestito a nuovo: il quesito della molteplicità e della mutabilità dei corpi, il dilemma della unità e della divisibilità della materia, il dualismo del continuo e del discontinuo nella natura.

Senza poter entrare nella teoria gnoseologica del prof. Hoenen e nella giustificazione del suo « realismo naturale », che è poi quelo dei fisici — altrimenti si dovrebbe rinunciare a studiare la fisica — rileviamo nel lavoro il rispetto, così per la metafisica come per l'esperienza, della filosofia aristotelico-tomistica. Ciò segnatamente per quel che riguarda il « metodo » proprio di Aristotele che vuole l'aiuto della esperienza per la costruzione di una filosofia naturale.

Nel corso del lavoro dell'Hoenen quest'ultimo punto è fondamentalmente dimostrato e d'ora in poi non dovremmo più asserire come un ritorno ad Aristotele, la deduzione totalmente a priori nella visione fisica del mondo. Al contrario il sistema di Aristotele, in virtù dei suoi principi, necessita di una specificazione proprio per mezzo della esperienza. D'altra parte la revisione della filosofia aristotelica presuppone la comprensione dei principi aristotelici e soltanto su questa base si può concludere che non ha importanza la ricerca di elementi più o meno aristotelici, accettabili o disapprovabili, nella scienza moderna, mentre invece è essenziale l'esame dei criteri idonei a convalidare e rendere unitarie le moderne teorie, allo scopo di una semplificazione generale delle premesse teoriche.

A tal proposito la scienza naturale, ancora oggi, e senza saperlo perchè non si conosce lo Stagirita, è ancora aristotelica. La « scienza naturale » ed il suo metodo sono densi di idee aristoteliche e ciò non deve intendersi solo nel meccanismo analitico e nei « modelli » (oggettivabilità) o nell'« antimodellismo » (la non oggettivabilità dove più si afferma la teoria matematica e talvolta un idealismo matematico), ma nel sistema di invenzione delle teorie, nella riduzione dei fenomeni — con processo logico di analogie e similitudini — ad un riferimento noto, nella spiegazione dei fatti nuovi che fuoriescono dai vecchi schemi con schemi nuovi o con nuovi enti del pensiero e più di ogni altra cosa nella tendenza — tuttora fortemente intesa — verso l'« unificazione » e la « semplificazione ».

Le caratteristiche fondamentali della fisica classica sono la « *causalità* », la « *continuità* », l'« *oggettivabilità* », mentre quelle della fisica-matematica moderna sono la « *complementarietà* », il non riferimento a modelli o rappresentazioni oggettive, ma ad enti intellettivi e del pensiero (« *non oggettivabilità* ») ed il « *principio di corrispondenza* » di Bohr. Se questi sono i criteri distintivi dell'una fisica rispetto all'altra, non si può negare che il metodo aristotelico si vada gradualmente accentuando lungo il cammino delle scienze moderne. Se le moderne teorie non sorgono indipendentemente dall'esperienza; se d'altra parte non possono essere dedotte dall'esperienza con un processo puramente logico, ed infine, se una teoria viene sostenuta fino a quando non conduce a conclusioni insostenibili, dobbiamo riconoscere — anche se ad alcuni può dispiacere — che come metodo, come sistema, come elementi costruttivi delle teorie moderne, siamo in pieno aristotelismo.

Se l'esperienza è indispensabile, la sola esperienza non può decidere. Con l'esperienza occorrono la logica, la correlazione, l'analogia, la similitudine, la facoltà di penetrare di ogni vero facitore di teorie; oltre l'esperimento ci sono le relazioni quantitative che per quanto esatte sono sempre approssimate; ci sono le varie ipotesi secondarie che accompagnano immancabilmente l'esperienza fondamentale e la ipotesi principale; ci sono le varie e talvolta differenti premesse teoriche che convergono inevitabilmente a individuare i sistemi e quindi a limitarne la generalità. Le leggi della termodinamica classica, per quanto si possano significare probabilmente come definitive, lo sono pur sempre in base ai concetti di pressione, volume, temperatura, calore e lavoro e così resta pure una ipotesi, convalidata da una « impossibilità » fino ad oggi, la non esistenza di una macchina che realizzi il « perpetuum mobile » di seconda specie. Che dire poi dei « falsi equilibri » della chimica-fisica che sono ben più numerosi degli « equilibri » e che fuoriescono in certo qual modo dal rigoroso quadro teorico dei processi termodinamici?

Sopratutto è da notare che è proprio lo sviluppo della scienza che contribuisce in modo sorprendente a ricondurci verso i problemi soluti o insoluti dalla filosofia naturale, avviandoci di nuovo verso la «comprensione», mediante un sitema concettuale basato su premesse di estrema semplicità, della totalità delle esperienze e della realtà sperimentata.

Abbiamo tracciato le linee principali dell'opera dello Hoenen, ma queste non sono sufficienti a dare una idea neppure approssimativa dei vari capitoli e dei numerosi paragrafi che la distinguono e la ricollegano con una concisa e precisa visione del tutto moderna.

Il prof. Pietro Hoenen, è fisico e filosofo. Come fisico, discepolo del Lorentz, è un ordinatore della filosofia; come filosofo è un revisore di Aristotele col raziocinio particolare alla fisica. Il suo volume, meriterebbe di essere ben altrimenti commentato e chiosato. Accenniamo solo al primo capitolo (Principi di filosofia naturale) il più difficile, ma il più importante del lavoro, ed all'ultimo (il sesto capitolo: Mutazioni sostanziali) il più moderno ed attuale. Ambedue i capitoli convalidano, da un certo punto di vista, le conclusioni di un più recente lavoro « il divenire nel mondo fisico » del Pannaria di cui si è già occupato « Idea ».

Detti capitoli ci riserviamo di illustrarli in un secondo tempo; per ora accogliamo ben volentieri il detto del vecchio Euripide che chiude la prefazione alla « *Filosofia della natura inorganica* », e cioè che una seconda riflessione apporterà talvolta maggior saggezza.

Phisicus

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma